ВЕЛИКИЕ РОССИЯНЕ

Валерий Кичин

ЛЮДМИЛА ГУРЧЕНКО

Ф

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Творческая судьба Людмилы Гурченко сложилась драматично, ее артистический потенциал не был в полной мере востребован ни театром, ни кино, и все же она была и остается одной из самых ярких русских актрис второй половины XX века. Книга кинокритика и журналиста Валерия Кичина, основанная на многочисленных интервью и многолетних разговорах с Гурченко, рассказывает о том, в каких обстоятельствах развивался ее талант и как создавались ее знаменитые роли.

- Валерий Кичин
  - Вместо предисловия
  - Хирургия мозга
  - «Титаник» идет к айсбергу
  - Аплодисменты
  - Девушка моей мечты
  - Чечеточка
  - Наша Лолита Торрес
  - Обрыв пленки
  - Коммуняки
  - Смутное время
  - Безработица
  - Театр
  - В поисках опоры
  - Песни
  - «Где стены, там и дом…»
  - Джинн из бутылки
  - Картина-невидимка
  - Начать сначала
  - Опять неизвестность
  - Музыка
  - Сон или искусство?
  - Леонардовы мадонны
  - Объяснение любви
  - Оттепель
  - Женщины, которые ждут
  - Опыт самопознания
  - Еще один «Расёмон»
  - Фантомные боли
  - Пестрые сумерки
  - Дар предвидения
  - Коридоры судьбы

- notes
  - 1
  - 2

Валерий Кичин
Людмила Гурченко: Танцующая в пустоте

Вместо предисловия
Производственный роман

Как хорошо, когда тебе сочувствуют, когда тебя жалеют. Сладкий ароматный яд. К этому яду привыкать опасно.

Людмила Гурченко. Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Однажды в подмосковный городок прибыла киногруппа с «Мосфильма». Переночевали в гостинице, пора отправляться на съемки – а ведущей актрисы нет и нет. Тогда оператор фильма, пользуясь добрыми с ней отношениями, поднялся к звезде в номер узнать, что случилось.

– Я не могу ехать! – в отчаянии прошептала звезда. – Я все мое забыла в Москве.

– Что забыла?

– Да ведь на самом деле на мне ничего своего нет! Волосы, ресницы, губы, зубы, глаза – все, все осталось дома. Забыла…

Пришлось срочно отряжать в Москву гонца.

Эту трагикомическую историю мне рассказал тот самый оператор. А имя актрисы не скажу – зачем?

Но мне эта история показалась метафорической: в ней алхимия актерской профессии. Она прямиком выводила к словам, которые я как-то услышал от героини этой книги – народной артистки СССР Людмилы Марковны Гурченко:

– Вообще-то я с детства знала, что некрасивая. То есть лицо – никакое. Но на нем можно нарисовать все что хотите. Чуть поработать над ним – и за десять минут я какая угодно. Резиновое лицо, гуттаперчевое.

И она действительно могла быть любой: сегодня ослепительно прекрасной, завтра комически уродливой, потом такой яркой, что запомнишь навсегда, потом такой серой, что в толпе не различишь… В зависимости от роли, которую играла в кино или в театре. На чистом белом листе экрана вдруг как бы из ничего проступала жизнь. Она собиралась из интуитивно отобранных деталей – или, точнее, выплавлялась из безошибочно отобранных химических элементов в каких-то невидимых нам ретортах. И каждый раз выходил новый человек, до изумления

знакомый: этим человеком был каждый из нас в зале. И каждый в нем находил что-то родственное – такое, что, по Шекспиру, поворачивало наши глаза зрачками в душу.

Она и в жизни могла быть любой: ослепительной, обворожительной, колючей, открытой и неприступной – в зависимости от роли, которую в тот момент себе выбрала. Она была из тех, кто сами себя сделали, нарисовали, вылепили, сваяли, сотворили. Она сама написала, сыграла, спела, станцевала собственную судьбу. Сама придумала свой имидж, сама построила свою карьеру, сама добилась всеобщей любви.

То, что судьба наградила Гурченко актерским даром, она поняла очень рано. Масштабы этого дара поняла гораздо позднее и разведывала их практически всю жизнь. Они ее удивляли, и в ней постоянно бурлил азарт первооткрывателя. Она сознавала и уникальность этого дара, и ту его ценность, которую даже автор этих строк, всегда его высоко ценивший, по-настоящему открывает только теперь, когда ее уже нет, и, готовясь писать эту книжку, завороженно пересматривает ее фильмы подряд, один за другим.

Я попробую пройти вместе с вами этот ее путь от голодной харьковской замарашки – к принцессе, которая не умела стареть, но сумела одолеть всех драконов и даже ушла от нас, как мне теперь мерещится, в ею же определенный срок. Просто об этом никого не предупредила.

Если писать о ней книгу – это неизбежно будет тот особый, странный и слегка противоестественный жанр, который в советской литературе называли «производственным романом». Потому что Людмила Гурченко так до самого конца и не смогла отделить от производства все личное. Она всю свою судьбу поставила в абсолютную зависимость от производства, для которого жила, без которого не могла жить.

Это совершенно особое производство. Оно гвалтливо и бестолково, но его призрачные испарения проникают в каждого, кто ему служит, как сладкий яд, – это не мое сравнение, это банальное сравнение, это неточное сравнение, но точнее пока не придумано.

Диалоги, приведенные в книге, – реальны, они состоялись в разное время, при разных обстоятельствах. Какие-то хранятся в моем диктофоне, какие-то – в памяти, и тогда я не ручаюсь за дословность текстов, но ручаюсь за точность смыслов. Это не цитаты в киноведческом исследовании, это именно диалоги. Теперь, когда сама актриса стала частью истории нашего искусства, я даже беру на себя смелость договорить то, что она не договорила, но, я знаю, хотела сказать. Она сказала об этом в

своих ролях – о себе, своем времени, своих горестях, своих раздумьях. Осталось перевести то, что спрятано в глубине кинокадров, даже в их молчании, – в вербальный жанр.

Вам только покажется, что я рассказываю о ее ролях. На самом деле рассказ пойдет только о ней, о ее личности, характере, комплексах, надеждах, отчаянии и вере: все свои роли она сотворила, вылепила, сваяла из того подручного материала, который называется – жизнь. Не чья-нибудь жизнь – ее, Людмилы Гурченко. Из этой жизни к ее ролям тянулись нервные нити. Свое горе она переплавляла в катарсис для зрителя. Ее личная боль делала страдания ее героинь такими близкими зрителю. И счастье свое она черпала тоже из своих ролей: была по-настоящему счастливой только на съемочной площадке. Там – ее жизнь, остальное – пауза.

Огромный мир образов, который она нам оставила, – это все о ней. Такая уникальная была женщина, такая великая жила среди нас актриса.

Она этот мир создала из самой себя. Что получала в ответ? Почему такое нелепое название у этой книжки о популярнейшей русской кинозвезде двух веков?

Хирургия мозга

Успех? Ну и что? Он еще жестче
подчеркивает твое одиночество.

Из книги «Люся, стоп!»

Если набрать в поисковой строке Гугла слово «Гурченко», первое, что выскочит, – «Гурченко умерла».

Наверное, это знак непрекращающейся всероссийской скорби, раз самая драматичная, самая волнующая всех новость – эта? Увы, это знак совсем других человеческих эмоций: сенсация гуляла по Интернету за много лет до реальной смерти актрисы. И резко повышала рейтинг новостных сайтов.

Наберите имя любого ныне живущего популярного актера – вам первым делом сообщат все то же: «Он умер». Такое впечатление, что страна только и жаждет похорон своих кумиров.

– Это квартира Гурченко? Очень хорошо, а то мы никак не можем до вас дозвониться. Беспокоят с телеканала «Россия». У нас тут есть нелицеприятные сведения о Людмиле Марковне.

Взявший трубку муж актрисы продюсер Сергей Сенин нелицеприятными сведениями заинтересовался:

– Что, опять сообщают, что она стащила в супермаркете булку?

– Да нет! – возмутилась трубка. – Мы же точно знаем, что вчера состоялись ее похороны!

Уже привыкший к диким нравам желтых репортеров Сенин охотно подтвердил:

– Вот-вот, мы как раз сейчас выпиваем на поминках.

И, под впечатлением такой милой вечерней беседы, тут же позвонил мне: ну сколько же можно, есть у ваших коллег хоть подобие совести? Нельзя ли этот затянувшийся кошмар, как говорится, предать гласности?

Короткая заметка в вышедшей наутро газете заканчивалась словами: «Если завтра сообщат, что Людмила Гурченко опять умерла, – не верьте: это очередная утка».

Днем сама Гурченко, позвонив, проиграла мне в лицах этот позорный эпизод с «нелицеприятными сведениями» и немой сценой в финале – семья тогда как раз ужинала. Посмеялась горько: «Не дождутся!»

Через два часа – звонок от Сергея Сенина; я не сразу узнал его голос и еще долго пытался осознать услышанное: «Они своего добились. Люси больше нет». Трубка замолчала, я тоже молчал:

при таких вестях всегда кажется, что вот прямо сейчас, на ваших глазах, раскалывается мир и огромная его часть навсегда уплывает куда-то в черную дыру, унося с собой что-то жизненно важное. «Люси больше нет» – но ведь мы только что с ней говорили, в трубке, кажется, еще звучит ее голос. Она же только что обещала: «Не дождутся!»…

Никто не знает, какие рубцы на сердце оставляют шалости желтой прессы. Ее шакалы с этих рубцов кормятся и медленно убивают людей, здравый смысл и остатки того, что называли совестью.

…За несколько дней до трагедии я напросился к Людмиле Гурченко в гости. Мы очень давно знакомы, и историю этого знакомства я еще расскажу – позже. А сейчас мне важно, чтобы вы не удивлялись доверительности бесед: мол, с Пушкиным на дружеской ноге. Нет, мы всегда были на уважительном «вы», но я звал ее, как и все ее друзья и большинство ее коллег, просто – Люся. Ей это нравилось, потому что в жизни она не строила из себя звезду.

В те дни Интернет активно перемывал новейшую сенсацию: как сообщали новостные сайты, «Гурченко сломала шейку бедра!». Новость обсуждалась в блогах и фейсбуках, смаковались версии насчет того, что теперь ждет актрису: вроде бы с таким переломом уже не живут.

Надо было рассказать людям правду.

Гурченко встретила меня на пороге. Опиралась на приспособление, с помощью которого в ее любимом «мюзикальном» фильме «Продюсеры» лихо отплясывает группа женщин-инвалидов: металлические ножки врастопырку и перекладина. Без этой штуковины ходить больно, но дело явно идет на поправку.

Пьем чай. Гурченко подкладывает мне эклер.

– Это я должен за вами ухаживать! – протестую.

– А мне нужно больше двигаться! – бравирует она.

Первый вопрос: как все случилось? Пошла выгуливать собаку, а зима в Москве, как известно, всегда неожиданность: гололед, сверху снег – не знаешь, где навернешься.

– Пошла бы на каблуках – лучше чувствовала бы неровности, – объясняет Гурченко. – А я зачем-то надела такие плоские, мягкие, знаете? Ну вот и наступила на какую-то ледяную горку – ее под снегом не видно. И полетела. Жуткая боль и полная беспомощность: лежу в снегу, а дотянуться до ручки двери не в состоянии!

Хорошо – подбежали люди, вызвали скорую. Сенин был в другом городе, поезда ждать почти сутки – примчался с первым

же автобусом.

Да, была опасность получить самую сложную из травм. Сделали рентген, выдохнули: пронесло. Но когда главная беда миновала – это сразу для газет становится скучно. Пусть публика всласть посмакует так кстати подвалившее несчастье, пусть по всем телеканалам пойдут срочные новости, пусть радиослушатели наперебой голосуют в прямом эфире – типа «выживет – умрет, умрет – выживет», такая у нас игра. Пусть накачиваются рейтинги, ну а истина – кого она интересует!

– Я сто раз объяснил журналистам: никакого перелома шейки бедра – все равно написали: перелом шейки! – изумляется Сергей Сенин.

Домой он теперь пробирался через черный ход: у парадного беспробудно дежурили репортеры. Они успели проинтервьюировать соседей и теперь охотились за сенсационными фото.

– Я уж не говорю о том, сколько засланных казачков я просто с лестницы спускал, – рассказывает Сенин. – Да и у больницы тоже караулили с видеокамерами наперевес – хватали в кадр всех, кто выходил. Но главное для них было – проникнуть в палату. Актриса больна, перенесла травму, ее мучают боли, лица на ней нет – но им важно ее снять именно в таком состоянии! Мол, народ вправе видеть истинное лицо своих кумиров.

Гурченко невозмутимо пододвигает мне новый эклер. Я невозмутимо пододвигаю к ней диктофон. Она понимающе кивает.

– Рассказываю. Значит, в палату бочком-бочком проникает молоденькая девушка, по одежде – вроде бы хирург. Задает первые вопросы – ну, сразу видно: никакой не хирург! Сергей вмешался, стал выяснять, кто и откуда, а потом и врачи подошли, подтверждают: не знаем такого хирурга! Сергей вывел ее из палаты, потребовал показать сумку – и действительно: там и камера, и микрофоны, и даже запись, которую накануне сделал какой-то молодой человек в таком же вот хирургическом прикиде. Тогда как раз готовились к операции, и было много врачей – вот ему и удалось затесаться, каким-то образом снять материал, и уже вечером все было в эфире! Вот так же они снимали и больную Гундареву: залезали на дерево, фотографировали через окно…

Я тоже помню эту историю: «Ненавижу ваших собратьев! – призналась мне тогда в своем последнем в жизни интервью Наталья Гундарева. – Любое добро обращают во зло. Нельзя распоряжаться чужой жизнью. Они ужасные, ужасные! Подглядывают, подслушивают, вынюхивают, звонят – ну что за

профессия такая! Стоит приоткрыть форточку – как они влезают и разрушают твою жизнь. Это ведь так легко – разрушить то, что не тобой создано!» Гундареву точно так же задолго до смерти много раз хоронили, смаковали подробности ее болезни, скорбно удивлялись, что еще жива, пока наконец не дождались. И тогда уж вволю поплакали в некрологах: ушла великая, великая актриса!

Только эти слезы уже ничего не стоили: они просто были частью коммерчески эффективного ритуала по имени Сенсация.

– А знаете, что самое удивительное? Ведь этим людям правда и не нужна, – говорит Сергей Сенин. – Когда вранье наконец было разоблачено, они звонить перестали вообще: им ведь чем хуже – тем лучше! Актриса уже может самостоятельно ходить, начала тренироваться, она поправляется – но такая новость никому не интересна. Знаете, что девушка-«хирург» ответила, когда я попробовал ее пристыдить? «Мне тоже кушать хочется!» За фото, где Гурченко в больничной палате, обещали кругленькую сумму! Судя по всему, между некоторыми больничными служащими и желтой прессой давно сложились такие коммерческие отношения: все, что связано с несчастьями известных людей, хорошо продается. Пытаюсь убедить редактора одной газеты в том, какой ущерб он наносит – даже чисто материальный: «Ведь если перелом шейки – значит, актриса полгода не сможет двигаться – так? Все планы, значит, летят, ее работе наносится серьезный урон». Но убеждать бессмысленно: они просто делают бизнес за счет других. Хирурга, который оперировал Люсю, замучили звонками, печатали «интервью», которых он не давал. Хуже всего, что эти папарацци и своих читателей приучают зарабатывать на беде. Теперь в случае аварии люди бегут не помочь человеку, а снять происшествие на мобильник. Помните теракт в Домодедово: раненые просят о помощи, а их фотографируют и бегут дальше – снимать новые жертвы!

«Кажется, все только и ждут момента, когда ты умрешь!» – эту фразу я слышал от Натальи Гундаревой, от Александра Абдулова, от Людмилы Гурченко… И рубцы на сердце накапливались. Свои нервы Люсе теперь представлялись «жалким пучком желтоватых ниток, которые хозяйка мотает туда-сюда на стиральной доске» – это из ее последней книги с вещим названием «Люся, стоп!».

Оказалось, что любовь зрителей, если на ней делать бизнес, способна убивать. Обошедшее обложки фото Люси – народной артистки СССР Людмилы Гурченко – в гробу, вероятно, должно было стать апофеозом этой всепожирающей любви. Смотреть на него было жутко: сквозь отчужденные смертью черты актрисы ясно виднелись лица тех, кто это снимал. В этих лицах не было

скорби – в них шевелилась тупая страсть охотников за гонорарами.

Но фотография на обложках делала свое дело: возле киосков скапливались любопытные, рассматривали, судили-рядили, покупали. Все идеально сходилось в этом мире бесстыжего гламура: «Люди, люди, порождение крокодилов! Ваши слезы – вода, ваши сердца – твердый булат, поцелуи – кинжалы в грудь!» – говорилось в таких случаях у Шиллера.

«Титаник» идет к айсбергу

Товарищи, миленькие, родненькие, посмотрите, это же я! У меня была тонкая талия. У меня было милое доброе лицо, и я вам пела про хорошее настроение. Вспомнили? Нет? Не узнаете? Как же, ведь это правда я…

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Прошла четверть века с той поры, когда я готовился написать свою первую книжку о Гурченко. Все изменилось за эти годы – время, страна, техника, приоритеты, нравы.

Тогда, чтобы пересмотреть ее фильмы, я ездил в подмосковный киноархив – рабочие снимали с дальних полок банки с пленкой, везли их в аппаратную, и терпеливый киномеханик крутил их для меня в пустом зале с перерывом на обед.

Теперь просто лезу в Интернет – и смотрю все, что мне нужно.

Тогда я заготовил сотни карточек, где записывал нужные факты, цитаты и мысли по их поводу. Карточки тасовались, систематизировались, потом из них составилась книга.

Теперь вместо карточек – файлы, а для цитат – просто нажимаю кнопку *copy*.

Правда, писать стало еще труднее: тянет все оценивать с позиций того, утраченного времени. А это так похоже на ностальгию. Ностальгия хороша, но бесплодна: утекшей воды не вернуть, даже если вместо нее река времени приносит тину или, хуже, нечистоты.

Но сравнивать полезно.

Конечно, мы снова живем в мире сплошных мифов, даже истину принимая за пропаганду, и убедить людей в том, что до их рождения тоже было кое-что дельное, все труднее. Но тем важнее об этом напоминать. И тем более – в рассказе о Гурченко, которая напоминала об этом всей жизнью. Страдала от людского беспамятства. Пока не почувствовала себя танцующей в пустоте. Как признавался Феллини: «Я напоминаю себе самолет, который взлетел – а сесть некуда: аэродрома уже нет. Моя публика умерла».

От этого чувства страдал каждый, кто внес в свое время

сколько-нибудь существенный вклад, – а легкокрылое время его обогнуло, как речка камень, и укатило дальше. И только потом сообразило, что этот камень, оказывается, поменял весь ток воды и все направление речного русла.

Так вот. Когда я писал ту старую книгу, актер для публики был безусловным авторитетом. Его любили: он нес нам радость и мудрость. Ему верили, его уважали, к нему прислушивались, газеты трепетно рассказывали о его «творческой лаборатории». Правда, в подробности личной жизни не вникали: позиция у замочной скважины хоть и была для многих весьма соблазнительной, но считалась малопочетной – постыдной.

С той поры разверзлись шлюзы: актеры и актрисы написали огромное количество мемуаров, где подробно рассказали, с кем, когда, как и зачем они спали, кому, где и с кем изменяли, заодно изливая на товарищей по искусству тонны желчи или чего похуже. Позиция у замочной скважины узаконена в самых рейтинговых программах телевидения и стала излюбленной позой толпы, суды и пересуды на виртуальной электронной завалинке заполнили всемирную Сеть. Если с ушами погрузиться в эту субстанцию, можно констатировать: людей, которых уважают, к мнению которых прислушиваются, в стране практически не осталось.

Десакрализация актера ударила по ролям, которым он отдавал жизнь, – им тоже больше не верят: ложь, пропаганда, «мы врали – а вы, дураки, слушали!». Врали про добро, заложенное в человеке. Про героев, которым хочется подражать. Про то, «что такое хорошо и что такое плохо». Про Золушек, обратившихся в принцесс, и про ткачих, ставших членами правительства. Про Маресьева, который дополз до своих и без ног вернулся в авиацию, стал летать. «Мы врали» – а вы, мол, и сами обманываться рады!

Отреклись от всего, чем жили: «совок»! Верить стало нечему.

В сущности, разрушение доверия к искусству и его оракулам ничем не лучше уничтожения столпов и шедевров культуры. Это такой же акт вандализма: он оставляет после себя пустыню, где строить что-то новое, умное, рассчитанное на ответное доверие, не просто трудно – невозможно.

Поэтому когда в ролях, сыгранных уже в это новое время, Гурченко с той же мерой откровенности открывала людям душу, заставляя отождествлять своих героинь с собою, в ответ она получала уже не аплодисменты понимания и благодарности, а гнусность: люди состязались в остроумии по поводу ее возраста, живучести, упрямого нежелания стареть. Вскормленная на таблоидах публика знала теперь один импульс: «Давай

подробности!» Гармония между искусством и его аудиторией была разрушена безжалостно и грубо, актрису все чаще мучила тоска одиночества.

За эти четверть века опрокинулись приоритеты: о том, чем гордились, стараются не упоминать, тем, чего стыдились, бравируют. А Гурченко меняла роли, но не жизненные установки, и многое происходящее в стране считала предательством по отношению к ее истории и ее героям. Она еще долго верила, что это лишь временное отклонение от нормального курса. Но «Титаник» шел прямо на айсберг, и дороги назад не было – она это тоже понимала. Вокруг теперь расстилалось, суетясь под публикой, другое искусство, даже самые сильные режиссеры ее поколения в растерянности молчали, а самые прыткие легко отрекались от себя вчерашних. И то, что ее работы последних лет уже не шли ни в какое сравнение с ее главными, сыгранными в СССР ролями, говорит о деградации не актрисы, а самого искусства. Кино уже не пыталось анализировать жизнь и дарить людям, высоким штилем выражаясь, катарсисы понимания и сочувствия. Ему теперь не были нужны актеры-личности. Новых актеров жаль: они востребованы либо как манекены с гладкой кожей – для гламурных комедий и торжественных «байопиков», либо как испитые до дна человеческие сморчки – для артхаусно-фестивальной «чернухи». Исключений очень мало, и они только подтверждают правило. Герои и сюжеты «из жизни» с экранов почти исчезли, их заменили или жанровые маски (мент, красавчик, крутой, мафиозо и его деваха, бой-баба, бизнесвумен…), или унылые рупоры авторских идей: меланхолии, нигилизма, пофигизма, мизантропии – типовые изделия поточного производства. Фирменная наблюдательность актрисы Гурченко снова была никому не нужна. Она переключилась на любимый жанр музыкальных фильмов, но поздно: время ушло, и ее последняя авторская работа – музыкальная мелодрама «Пестрые сумерки» – настоящего проката уже не имела.

Тогда, в середине 1980-х, я написал: «Состоялась большая актриса. И можно с радостью констатировать это не где-нибудь на закатных юбилейных торжествах, а теперь, когда для нее пора расцвета». Теперь Люси Гурченко больше нет, и пересматривать ее фильмы больно, потому что видишь, какого масштаба искусство на наших глазах кануло в Лету, – оно каждый раз или опаздывало, или опережало свое время.

И еще потому, что на экране – действительно великая актриса, но эти слова она уже не услышала. А ей это было нужно, как никому.

Аплодисменты

Стоит ли быть артистом? Знаете, это такой вопрос, который не стоит задавать. Артист – он всегда артист. Он таким родился. Актера в торговлю – а он артист, его в инженеры – а он артист, его в медицину – а он артист. И артист в нем вылезет всегда. Всегда это лицедейство будет сидеть в нем, оно будет мучить его, и он все равно пойдет в артисты.

Из «Прямой линии» с читателями «Известий»

Без аплодисментов актер не может, они входят необходимой частью в его профессию и судьбу. Они важны и для публики: в театре финальные овации – самый счастливый момент единения зрителей с людьми на сцене, выражение взаимной любви и, главное, взаимного понимания (помните у Киплинга: «Мы одной крови – ты и я!»). Киноактер такими прямыми контактами с публикой обделен: фильм крутится сам по себе, где-то далеко, и нет этих великолепных мгновений, когда шквал аплодисментов останавливает спектакль. Но и актер кино кожей чувствует успех, и любовь, и отторжение, и равнодушие.

Словом «Аплодисменты» Гурченко назвала одну из своих книг, повторив его дважды. Этим словом назван один из ее фильмов, который все принимают за слепок ее собственной судьбы, и только она с этим не соглашалась: ей-то известно, насколько все сложнее и глубже. Она судьбой сделала профессию и ни для чего другого не оставила в своей жизни места – ни для семьи, ни для детей, ни для близких.

Многие за это ее осуждали: не может жить как все люди! Так ведь и все люди, даже навалившись сообща, не сделают сотой доли того, что подарила нам Гурченко, – не умеют.

Судьба наделила ее дарованием уникальным – больше таких актрис на земле нет.

Это я загнул? Это я слишком? А вот посмотрим.

Кто спорит, есть актрисы великолепные, легендарные, грандиозные, великие, гениальные. Есть актрисы драмы, трагедии, комедии, есть танцовщицы, есть певицы, есть

клоунессы.

Но назовите другую такую, чтобы могла соединить в себе все эти умения, все жанры и виды искусства – и в каждом быть безупречной. Быть танцовщицей, певицей, клоунессой, героиней трагедии, мелодрамы, водевиля, мюзикла, фэнтези, звездой телевизионного шоу…

Легендарная Мэрилин Монро всю жизнь пыталась перейти из музыкального кино в «серьезное» – не вышло. Не вышло и у блистательной Лайзы Миннелли. Вся творческая жизнь главной звезды нашего кино великолепной Любови Орловой укладывается в уголок экранной биографии Гурченко. И нет в мире большой драматической актрисы, которая сумела бы так же свободно одолеть планку мюзикла. В этом смысле к Гурченко приблизилась разве что замечательная и тоже уникальная Одри Хэпберн.

Короче, аналогов нет.

А еще она писала книги – сама, без помощи литературных «негров». Сначала шариковой ручкой, потом – на машинке. Писала песни – и музыку, и стихи к ней, целые фильмы построены на этих песнях. Была сама себе художницей по костюмам – сама их придумывала, сама подбирала ткани, сама шила. Она успешно творила едва ли не во всех видах искусства, исключая разве что скульптуру и живопись. Этот накал творчества, смертельный для любого другого, – для нее был обычным состоянием.

Но это требовало всей жизни, без остатка. Кто посмеет упрекать ее в том, что она, по ее признанию, не знала, как включается пылесос!

…Очень многие актеры работают «на технике»: великолепно умеют имитировать страсть, ужас, горе. Они могут быть виртуозными лицедеями, но никому и в голову не придет отождествить Сергея Безрукова с Сашей Белым, Есениным, Высоцким или Пушкиным. Большинство профессионалов знают, как в нужный момент заплакать, умеют – что самое трудное – натурально хохотать. Если каждую смерть своего героя актер будет переживать «до полной гибели всерьез» – он и впрямь погибнет.

Гурченко была из редкой породы «непрофессиональных профессионалов»: великолепно владея техникой, каждую роль примеряла на себя. Роль заполняла ее существо, вбирала ее в себя, так плотно срасталась с ее жизнью, что мало кто знает, какова Гурченко настоящая, какая она была в жизни.

Я-то как раз подозреваю, что эта такая разная Гурченко – и есть настоящая. Ее игра и есть ее существо, ее жизнь; ее роли, как ни у кого другого, отразили ее характер, иллюзии, надежды,

психологические сломы и победы над собой, своими невзгодами и слабостями. Как хамелеон самым естественным образом меняет окраску, так и актриса – потому и от Бога, что в актерстве ее естество и суть.

Не играть Гурченко не могла вообще. Все однажды увиденное в ней отложилось и хранилось в каких-то ячейках ее памяти. Перечитайте ее книгу «Мое взрослое детство» и еще раз подивитесь цепкости взгляда и вместительности памяти, сохранившей каждую подробность – вплоть до мельчайшей детали, которую мы с вами и не заметим.

Она на всю жизнь усвоила уроки своего обожаемого папы: «Папа все нес в дом. И железки, и дощечки, и гвоздики – „усе у доми хай будить про всякий случай“». Очень любила его изображать: «Як идешь по улице, смотри униз на землю. Можа, якая провылка или гвоздок попадеть – усе неси у дом, моя птичка. У хазяйстви усе згодится, усе нада иметь про всякий случай…» Она этот принцип использовала в своем актерстве: все, что видела, могло пригодиться и заботливо откладывалось в ячейках ее памяти. Из этого, случайно подмеченного, рождались ее роли. Оживить эти воспоминания, сделать их видимыми для окружающих ей было легко: природа наделила ее подвижным и гибким актерским аппаратом. «Актерская природа вибрирующая», – напишет Люся позже, имея в виду эту постоянную готовность своих струн отозваться, зазвучать, воспроизвести некогда услышанную мелодию жизни, а одновременно – и прокомментировать ее, и преобразить, и авторизовать.

Я много раз с ней встречался – у нее дома, на съемках, на репетициях, на неформальных «прямых линиях» и «деловых завтраках» в редакциях «Известий» и «Российской газеты». И каждый раз она была другой – такой, какой хотела или какой требовала от нее выбранная в тот миг «роль». За час ее рассказа «про жизнь» мы могли видеть в ней и вальяжную диву-звезду, и подростка-непоседу с харьковским выговором; она становилась то мамой-аристократкой, то папой-рабочим, то Клавдией Шульженко, Леонидом Утесовым, Лолитой Торрес, Александром Ширвиндтом, Виталием Вульфом… Не только мастер в своей профессии, но и ее, если хотите, философ, она впитала в себя своих киногероинь, ответно передавая им частицы собственного опыта, знания о жизни, понимания мироустройства. Это была идеальная лаборатория, где никогда не прерывались таинственные алхимические, только ей подвластные процессы претворения жизни в искусство.

Многие это принимали за неискренность. На самом деле это

свидетельство актерской гениальности. Из такой актрисы можно было лепить что угодно – о более пластичном «материале» режиссеры не смеют и мечтать.

И все же главные героини Гурченко – «о времени и о себе». Если роль не допускала такого взаимопроникновения личностей актрисы и ее персонажа, она ощущалась как чужеродная, «не своя», – как, например, ее миссис Чивли из фильма по пьесе Уайльда «Идеальный муж». Гурченко вообще очень мало играла «заграничного» или «исторического» – по-настоящему ее интересовало только то, что пережито в своей стране и в своей эпохе.

Поэтому ее роли так часто воспринимаешь как исповедь. Они выстраиваются в линию судьбы, которую легко отождествить с ее собственной: Гурченко играла женщин, точно так же страдающих от непонимания, нереализованности и одиночества. Ее неподдельно интересовали человеческие истории, с которыми сталкивала ее жизнь, – такими мгновенными зарисовками полнятся ее книги. Человеческие драмы, трагедии, комедии и фарсы были материалом, из которого потом строились роли – словно пережитые самой актрисой. Сравните безоблачную активистку Леночку Крылову из «Карнавальной ночи» с героиней «философского мюзикла» «Рецепт ее молодости», и тем более с ее драматическими персонажами из «Семейной мелодрамы», «Пяти вечеров» или «Двадцати дней без войны», – и станет очевидной духовная дистанция, которую прошла Люся за эти годы. От роли к роли она менялась – накапливала свое знание жизни. Но никогда не меняла свое к ней отношение и свои принципы.

Поэтому, повторяю, рассказывать о Людмиле Гурченко вне ее ролей не получится: роли и составляют ее сущность, ее сугубо личную биографию.

Девушка моей мечты

Вы заметили? У меня в то время все было любимое.

Все любимые, все прекрасные, добрые и чудесные.

Из книги «Люся, стоп!»

Она родилась в другое время и, как сказали бы теперь, за границей – в предвоенном Харькове. А тогда взятие немцами Харькова воспринималось как рана на теле всей огромной страны.

Первый образ, который вошел в сознание харьковской девочки Люси, – образ оккупации.

В ее книге оккупация описана, скажем так, нестандартно. Привыкшие к картинам тотального ужаса читатели с трудом переваривали эпизоды, где немецкий денщик Карл гладил крошку Люсю по голове и восхищался: мол, шаушпиллерин – актриса! Показывал фотографии своих троих детей и никогда не спрашивал, на войне ли ее папа. «Немец ведь – а хороший!»

Харьков оккупировали дважды: «Первые немцы были как Карл. А вот вторые, когда фашисты снова отбили у наших Харьков, – вот это было по-настоящему страшно! Это был СС. Все как один белобрысые, ногу тянули, ни на кого не смотрели, словно мы не люди. Они потом у меня долго перед глазами стояли. Когда через много лет у меня брал интервью Урмас Отт, я думала: вот зараза, как на эсэсовца похож!»

Но при этом в городе работала оперетта, в кинотеатре шли фильмы, немцы делились с детишками супом. Как ни удивительно, эта объемность картинки, сохранившейся в памяти шестилетней девочки, больше иных пафосных эпопей говорит и о сути войны, и о жизни, которая всегда продолжается. И трагедию этой жизни на краю бездны передает острее: читая, мы сопоставляем, дополняем свои знания, думаем о том, что все участники трагического действа – только люди. Не «враги» и необязательно «друзья», не «свои» и необязательно «чужие» – всего только очень разные люди пытаются выжить в мясорубке времени. В этих описаниях нет ослепляющей ненависти, зато много прозрений – самых главных, но данных в ощущениях: лютый холод, который она возненавидит на всю жизнь. Обледеневшая прорубь. Лежащая на Сумской улице женщина с вырванным куском бедра умоляет прохожих, чтобы одернули ей

юбку. И человеческое тепло, тем более удивительное, что оно чаще всего проступало неожиданно – как с тем денщиком Карлом.

Душераздирающие, но очень понятные контрасты: нищета, всеобщая голодуха, подробности «грабиловки», когда отощавший народ бросался растаскивать продукты из разбомбленных складов – и роскошь немецкого фильма «Девушка моей мечты» на киноэкране. Запредельные ситуации казались рутинными – как обледенелые трупы, которые надо было отталкивать от берега, набирая из речки воды. Эти жуткие образы в детском сознании причудливо смешивались с дивными звуками, доносившимися из соседнего кинотеатра. Там крутили фильмы на немецком языке, но с поющей и танцующей Марикой Рёкк. «О фильме в городе говорили: красота, любовь, танцуют, поют, войны нет, еды у них полно, – такая жизнь – закачаешься!» – вспоминала Гурченко.

«Войны нет!» – вот тут главное. Людям в изолированной стране создание берлинской «фабрики грез» казалось не только ослепительной сказкой, но и отсветом какой-то другой реальности – нарядной, богатой, а главное – мирной. Хотелось верить, что вот придет мир – заживем и мы! Интересно, что и в самой Германии эти музыкальные фильмы катастрофических 40-х делались с той же задачей – поддерживать веру, что благополучная мирная жизнь непременно настанет. Это можно считать пропагандой, а можно и полагать прямой задачей искусства – давать надежду. Поэтому такой популярной, такой востребованной была эта «Девушка моей мечты» как в воюющем Берлине, так и в оккупированном Харькове, а потом в послевоенном СССР.

Для девочки из голодного Харькова этот немудреный фильм стал поворотным пунктом.

– Моя душа разрывалась от звуков музыки, новых странных гармоний. Это для меня ново, совсем незнакомо… Но я пойму, я постигну, я одолею! Наутро я встала с твердым решением: когда вырасту – обязательно буду сниматься в кино.

Сниматься в кино – значит петь. Ведь именно петь было для нее самым естественным и любимым занятием. Она с раннего детства жадно впитывала всю музыку, какая попадалась. Мешанина удивительная: тут «папин репертуар» – от танго «Брызги шампанского» до «Турецкого марша» Моцарта. Папа, горняк по профессии и музыкант по призванию, играл их для гостей, а потом пятилетняя Люся пела свою коронную «песенку з чечеточкую»:

Эх, Андрюша, нам ли быть в печали,
Возьми гармонь, играй на все лады… —

и уже тогда не было сомнений, что она станет актрисой.

Она была, по выражению родственников, юркая. Мелодии, тексты, пластику – все хватала на лету. Ей достаточно было посидеть возле кинотеатра, послушать звуки, доносившиеся из зала, и на следующий день стриженая девчушка в широченных шароварах лихо отбивала чечетку, с магнитофонной точностью имитируя звуки незнакомого языка. Ей стоило вообразить себя белокурой Марикой Рекк в газовом платье – все остальное приходило само собой.

Музыка – любая – несла с собой свет, которого так не хватало. Люди устали от горя и невзгод, жили бедно и голодно – музыка кино будила смутные представления о жизни мирной и благополучной, где существовали нарядные платья, беззаботное веселье, красивые мелодии, упоительные танцы и, конечно, любовь – тоже нарядная и красивая. Именно это хотели тогда видеть, и жесткого реализма от фильмов не требовали – душа просила отдыха. А главное, ей нужна была свобода для полета, когда распахиваются горизонты жизни. В музыке – самом неконкретном из искусств– эти горизонты сияли и манили, в ней жил мир обширный, разнообразный, многоязыкий, чудились иные страны и нравы, иной уровень человеческого счастья. То, что называется романтикой.

Мелодии переливались с киноэкранов в кровь девчушки из недавно освобожденного Харькова, она росла на них. Заграничные мелодии соседствовали с довоенными маршами Дунаевского и Покрасса, с «Синим платочком» и «Землянкой», с песнями, ноты и тексты которых отец присылал домой в каждом письме с фронта. Все это останется для нее навсегда дорогим, это неотъемлемые частицы детства военных поколений. Здесь «высокое» и «низкое» сплавились воедино – немудреный «Синий платочек» стал знаком эпохи, а когда через три с лишним десятилетия какая-то газета усомнилась в художественной ценности сентиментального танго 1930-х годов «В парке Чаир», – казалось, это ранило тысячи людей в самую душу, такие обиженные и встревоженные пошли в ответ письма.

А пока Люся пела и «Выходила на берег Катюша…», и «О танненбаум, о танненбаум» – пела и для своих соседей, и для улыбчивых немецких солдат, которые собирались на звуки детского голоса. И мир ее был просторен, потому что простирался от мерзлой коммуналки до прекрасной мечты из цветной музыкальной сказки. До мечты, которая обязательно должна сбыться.

Первые кумиры Гурченко – все как на подбор поющие. После Марики Рекк явились Джанетт Макдональд из «Роз-Мари» и «Строптивой Мариетты», Цара Леандер из «Сердца королевы» – исторической мелодрамы, которую в СССР выпустили под трагически эффектным, а главное, идеологически правильным названием «Дорога на эшафот». Трогательная Франческа Гааль в смешных и отчаянно грустных музыкальных комедиях «Петер» и «Маленькая мама», Лолита Торрес из «Возраста любви» и шикарная оперная дива из «Большого вальса» – ее в СССР все знали по имени героини Карлы Доннер. На самом деле это была Милица Корьюс, переехавшая в Голливуд литовка из украинской капеллы «Думка», – но может быть, и хорошо, что об этом никто не подозревал: женщина-мечта, залетевшая к нам из эпохи ветреного Штрауса, не могла гастролировать с капеллой «Думка» по рабоче-крестьянскому СССР – это разрушало бы ореол небожительницы. А ореол в комплексе звезды имел первостепенное значение.

Это важно для понимания актерской природы нашей героини: кино в то время было отдельным миром. Его звезды были предметом обожания. Все эти дивы являлись зрителям как воплощение идеала. Идеал хрупкий, идеал страдающий, идеал влюбленный, идеал торжествующий, идеал погибающий – но обязательно идеал. В пышном обрамлении, в невероятных одеяниях с перьями и диадемами – во всем том, что должно было отделить звезду от замершего у ее подножия грешного мира. И само понятие кинозвезды входило в сознание именно в этом комплексе: звезда могла как угодно меняться, но при этом оставаться светилом, которое греет душу музыкой, пением, танцем, неземной красотой и сверкающей улыбкой. Это представление поддерживала и единственная тогда звезда советского кино – Любовь Орлова: она могла играть и письмоносицу Стрелку, и домработницу Анюту, но даже в рваном платье ее Золушки из «Светлого пути» мы все равно видели боковым зрением роскошные перья из диадемы цирковой примадонны Марион Диксон.

Детское впечатление – самое сильное, оно формирует систему ценностей на всю жизнь.

– Мне вечно грезились сказочные феерии, – с иронической, но все-таки грустной улыбкой рассказывала о том времени Гурченко. – Я – вся в белом, в розовых перьях с золотом. Или я – вся в черном с пушистой белой муфтой. И музыка, музыка, музыка!..

Уже будучи признанной драматической, даже трагедийной актрисой, уже сыграв роли в фильмах «Двадцать дней без войны»,

«Пять вечеров» и «Сибириада», уже соединив в себе самой кино как воплощение идеала – и кино как отражение реальности, кино в лучах театральных софитов – и кино, максимально приближенное к толпе, Людмила Гурченко продолжала считать удел звезды поющей и танцующей главным делом своей жизни. И страдала от нереализованности детской мечты, которая преследовала ее до конца дней.

В Москву она отправлялась как в преддверие этого сияющего мира. Дорогая ей проза военного детства, сурового и нежного, кошмарного и полного живых теплых воспоминаний, отлетала в прошлое, впереди, ей казалось, ждала только музыка, волшебные чертоги киностудий, слава. Она будет актрисой!

– Я плакала, вспоминая свой отъезд из Харькова в Москву навсегда. К нашему дому впервые в жизни подъехало такси – мы ведь жили бедно, в полуподвале. Положили в машину чемодан, аккордеон, посадили маму. Папа сказал: «Леля, ты едь с Люсей, а я боюсь – не выдержу, заплачу и все вам испорчу». Машина отъехала, и еще долго я видела своего папу в полосатой пижаме, возле него стояли наш пес Тобик и кот Мурад с облезшим хвостом. И еще долго мелькал папин платок. А я ехала и тихо шептала: «Милый, дорогой мой папочка, я тебя не подведу, во что бы то ни стало – ты будешь мной гордиться!»…

Никакой малостью из своего детства она не захочет поступиться, когда много лет спустя споет на телевидении «Песни военных лет». Эту память сделает своей главной темой в искусстве. И когда в новой постсоветской России поставят под сомнение ценность самой этой памяти – это она воспримет как предательство.

Чечеточка

Только несамостоятельный художник бежит за модой. Он бежит, а она тоже не стоит на месте. Побеждает тот художник, который никому не подражает, избегает чужих цитат и заимствованных ассоциаций. Побеждает тот, о котором говорят как о само собой разумеющемся: «Сегодня я смотрю Герасимова». И это может быть произведением только его. И ничьим больше.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Если петь Люся Гурченко училась у папы и у Марики Рекк, то говорить – у харьковской улицы. И потом всю жизнь пыталась отучиться от этой уличной мовы, ею козыряя только при случае, но с нескрываемой гордостью: мы – харьковские!

…2010 год. На нашей маленькой редакционной сцене Гурченко играет-рассказывает для трех десятков моих коллег – с той же самоотдачей, с какой играла бы для трех тысяч зрителей. Не очень заботится о последовательности рассказа – важен образ. Идут воспоминания о совместных съемках с Олегом Басилашвили, но это только трамплин, взлетная полоса для импровизаций:

– …О да, Олег Басилашвили – настоящий интеллигент, я его утонченностью всегда восхищалась! Вы же понимаете: я сама-то – с Харькова, я видела мно-огое! А интеллигент – это человек, который не замечает твоих промахов. Хотя, если у тебя есть голова и есть интуиция, ты сразу понимаешь, где и как промахнулся, – вот что такое интеллигент. Вы извините, что я это говорю, но мне нечего скрывать: я на ходу училась жить. Училась понимать то, что мне не дано. Все-таки мне было пять лет, когда началась война. Я остатки из мусорных баков доедала, мне ничто не страшно – ни голод, ни холод. Страшны люди, которые могут ни с того ни с сего написать, что «у Гурченко отнялись ноги». Читаю и удивляюсь: с чего это они у меня отнялись? Может, еще и отнимутся, но писали-то об этом восемь лет назад, я как раз играла мюзикл. Да ладно, бог с ними…

Прихотливые скачки сюжета компенсируются непревзойденной выразительностью рассказа и самоиронией. Но при этом: «Страшны люди!» – непременный лейтмотив ее рассказов о себе. От той, прежней, безоглядной веры в людей и в добро мало что осталось. Точнее, вера осталась, но приобрела абстрактные, даже слегка мистические черты. Теперь понятие «люди» для Гурченко отчетливо делилось на две части. Одну, меньшую и малосимпатичную, составляли ревнивые коллеги, хищные папарацци, злобные критики и другие недоброжелатели разного рода, пола и активности. Второй, полной и во всех смыслах настоящей, были зрители, которые актрису любили, понимали и ценили. Это ревущие от восторга залы, почти невидимые из-за слепящего света рампы. Это какие-то далекие незнакомцы, писавшие ей, как родной, взволнованные многословные письма. Кто-то из ее добрых коллег по пьяной лавочке ляпнул фразу, которая легла Гурченко на душу, и она ее потом часто повторяла: «Тебя, Люся, никто не любит. Кроме народа».

Эта вторая половина – «народ», в отличие от первой, была теперь абсолютно неконкретна, массовидна, размыта и проявляла себя только в этих письмах и аплодисментах – тогда актриса чувствовала любовь к себе и свою нужность. Первая же половина составляла куда более «ближний круг», и к нему жизнь ее приучила относиться с преувеличенной настороженностью. Всякий разговор она начинала, словно вступая на тонкий лед, разведывая искренность собеседника и убеждаясь в отсутствии камней за пазухой. Она слишком хорошо знала склонность людей искусства к закулисным интригам и злословию. Поэтому такой лейтмотив: «Страшны люди!» И это, согласитесь, печальный итог жизни любого актера, которого угораздило оказаться на вершине славы.

А тогда, только что из Харькова, она долго горевать не умела. Путь киноактрисы представлялся сияющим, как серебристая дорожка лестницы под ногами Марики Рекк. Да и творческие задачи казались несложными: «Дочурка, глаза распрастри ширей, весело влыбайсь и дуй свое!» Петь она умела, это все вокруг признавали. Чечеточку отбивала так, как Марике Рекк не снилось. Про кино знала все – не зря, когда мама работала ведущей джаз-оркестра в харьковском кинотеатре, Люся бегала туда «по блату» и по пятьдесят раз смотрела «Сердца четырех», «Два бойца», «Каменный цветок». Когда она ехала в Москву, в успехе была уверена абсолютно. Подала документы одновременно в Институт кинематографии, в Щукинское училище и на отделение музыкальной комедии ГИТИСа и не удивилась ничуть, когда во

всех трех институтах нашла свое имя в списке принятых.

Но пошла, конечно, во ВГИК. Во-первых, кино. Во-вторых, курс набирали знаменитые Сергей Герасимов и Тамара Макарова – та самая неприступная красавица, которая в «Каменном цветке» пятьдесят раз представала перед очарованной Люсей Хозяйкой Медной Горы в малахитовом платье и золотой диадеме. Тут устоять было немыслимо.

На приемные экзамены явилась с аккордеоном. Не потому, что хотела удивить комиссию или добить конкурентов «чечеточкою». Скорее сама удивилась, что никто больше из поступающих в киноинститут не пел, не танцевал и не играл на аккордеоне. Для нее понятия «артист» и «музыка» были неразрывны. То, что это далеко не всегда так, – одно из первых открытий, сделанных ею в мастерской Герасимова и Макаровой.

Это был коллектив сугубо драматический. На курсе учились Зинаида Кириенко, Юрий Белов, позже пришла Наталья Фатеева. Ставили Шиллера, Мериме, Тургенева. Летом Сергей Герасимов увез почти весь курс на съемки своего фильма «Тихий Дон» – всем нашлась работа, Гурченко осталась в Москве. Ее актерская закваска была другой – ее импульсивность, ее постоянная потребность петь, танцевать, импровизировать в этом фильме были не нужны. «В семье не без урода», – горестно вздохнет она через много лет, вспоминая студенческую пору.

Гадкий утенок исправно учился быть лебедем. В институте Гурченко играла Елену в «Накануне», Амалию в шиллеровских «Разбойниках», играла в инсценировке «Западни» прогрессивного американского писателя Драйзера. Душу отводила после лекций. У рояля собирались ребята со всех факультетов и курсов. Люся им пела: она не умела уставать от музыки, и вокруг нее постоянно бурлило веселье. Ее любили. И никто не сомневался – будет актриса.

Только – какая?

Казалось, еще вчера песни с экрана легко шагали в жизнь. В самых больших кинотеатрах еще крутились музыкальные комедии Григория Александрова с Любовью Орловой – довоенный «Цирк» и послевоенная «Весна». Героиня «Цирка» заокеанская звезда Марион Диксон гордо шагала по советской Красной площади: «Я другой такой страны не знаю!» Пели и плясали «Кубанские казаки» Ивана Пырьева – их персонажи были совсем как нормальные люди, но жили они какой-то другой, сказочно обильной жизнью, там гремели ярмарки, ломились от ветчин, колбас и фруктов прилавки, и красивые, полные сил герои радостно славили свой созидательный труд. Спустя много лет это все назовут враньем и сталинской пропагандой, а тогда фильм

абсолютно совпадал с оттаявшими после войны надеждами, уверяя, что, если взяться за дело всем миром, вся наша жизнь будет как в этом кино. Картину смотрели снова и снова, заряжаясь оптимизмом и унося с собою песни Дунаевского – еще одного безусловного кумира масс.

Еще докручивались на экранах «трофейные» заграничные фильмы с танцующими пиратами, Франческой Гааль, поющей свое знаменитое танго, с лучезарной Диной Дурбин, влюбившей в себя всю страну… Только-только появились первые индийские ленты с экзотическими, странными, заунывными песнями. Только стала всеобщей любимицей аргентинка Лолита Торрес с неправдоподобно тонкой талией и низким, хрипловатым контральто – ее «Коимбру» тут же подхватила и стала петь на крошечных экранах первых телевизоров наша Гелена Великанова. Входили в моду чуть тяжеловесные, но неотразимо пышные австрийские ревю «Золотая симфония» и «Мой маленький друг». Немудреная история фигуристки Сони Хэни, которую удочерял джаз-банд Гленна Миллера, стала для многих поколений чуть ли не символом свободы: все диссиденты СССР узнавали друг друга по запретной любви к «Чаттануге-чу-чу».

Это все потреблялось жадно, на лету, пересматривалось по нескольку раз, фильмы помнились покадрово, их мелодии «лабали» на гитарах, аккордеонах и «фоно». Первые сеансы начинались в 8.30 утра – уже с семи выстраивались очереди. Сейчас это трудно вообразить, но так было: серая послевоенная улица жадно поглощала крупицы чужой радости и красоты, о какой нельзя было и мечтать. Официально заграничные фильмы считались трофейными и шли без вступительных титров – тени безымянных мировых звезд, отброшенные на черно-белый экран, и впрямь казались слетевшими с небес, и даже доносившийся из аппаратной стрекот проектора воспринимался как часть волшебного ритуала. Этот стрекот вплетался в музыку, которая в фильмах звучала почти беспрерывно.

И вот еще одна важная особенность того кино: киногероям не нужно было ни усилий, ни особых сюжетных обстоятельств, чтобы запеть. Пели – потому что пелось. Песней выражали радость, энтузиазм и меланхолию, приход любви и ее уход. Пели Валентина Серова и Людмила Целиковская в «Сердцах четырех». Пели Крючков и Меркурьев в «Небесном тихоходе». Пел Михаил Жаров в «Близнецах». Пели великий Николай Черкасов в «Детях капитана Гранта» и совсем молоденький Юрий Любимов в «Беспокойном хозяйстве». Даже Люсин учитель Сергей Герасимов в своем героико-приключенческом фильме «Семеро смелых» заставил петь целый коллектив отважных полярников. Песня так

вросла в экранную жизнь, что казалась непременной ее принадлежностью, – герои словно не замечали, что поют, примерно так, как герой Мольера не замечал, что говорит прозой.

Кино было почти таким же условным искусством, как опера или оперетта. Даже внешне повторяя знакомые контуры жизни, оно оставалось несомненной фабрикой грез – этим и брало. Зрители радостно включались в эту игру и обладали тем умением, которым не владеют оболенившиеся зрители XXI века, – они прекрасно считывали эту условность и очень любили музыкальные фильмы.

И никто не мог предположить, что век музыкального кино был уже на излете.

Еще зубрили таблицу умножения люди, которые увидят первые опыты итальянского неореализма, перевернувшего все представления о реалистическом кино. Еще не возникло даже такой потребности – видеть на экранах то же, что окружает в жизни. Еще не научились радоваться узнаваемости экранного быта. Так что Гурченко в своих наивных представлениях о будущей профессии не была одинока: таким же сверкающим, поющим, романтически вздрюченным и во всех отношениях «отдельным» виделось тогда еще молодое искусство кино решительно всем.

Но очередная эстетическая революция была уже на пороге. Вскоре на экраны начнет вторгаться «жизнь в ее собственных формах». На первый взгляд никак не преображенная кинокамерой – просто увиденная и запечатленная. Реальные шумы улиц заменят закадровый трепет оркестра, их звучание с экрана будет так ново и непривычно, что скрежет трамвая покажется слаще всякой музыки. Ритм фильмов приблизится к ритмам нашего быта. Киногерои заметят, что в жизни люди поют не так уж часто, и заговорят прозой. Это новое кино будет настроено полемично ко всякой помпезности и торжественной декоративности. Когда Михаил Ромм задумает снять фильм «Девять дней одного года», он многократно подчеркнет в своих интервью, что собирается круто изменить всю привычную стилистику и что в фильме не будет ни такта музыки.

Зрители со стажем отметят с сожалением, что кино, как жизнь, быстротечно, нестабильно и легко меняет свой облик, то и дело обращаясь в какое-то другое искусство. Для актеров это еще болезненней: вчера необходимое сегодня становится устаревшим и ненужным. Такую катастрофу пережили многие суперзвезды немого кино, которых приход звука вмиг отбросил на обочину, – это хорошо показано в американском фильме «Поющие под дождем» и во французском «Артисте».

Здесь – одна из драм, определивших судьбу нашей героини. Именно такого рода катаклизм был уже на пороге к моменту появления новой музыкальной звезды.

Ситуация на экранах менялась очень быстро. Фильмов теперь делалось мало – предполагалось, что лучше меньше, да лучше. В пустующие павильоны киностудий привозились декорации МХАТа, Малого театра, ЦТСА[1] – снимались на пленку спектакли. Фильмы эти имели мало общего с искусством кино, но свою просветительскую миссию они выполнили: лучшие театры страны обрели невиданную аудиторию и благодаря кинематографу переживали звездный час. Кино же болело. Малокартиньем. Театральностью. Оно становилось заметно аскетичнее.

Из него быстро исчезала музыка как особый вид кинематографической условности, как своеобразный способ жизни экранного мира. Она теперь звучала главным образом в фильмах-операх, фильмах-концертах. Опыт, накопленный в картинах Александрова, Пырьева, Ивановского, Юдина, стал забываться. Музыка уходила за кадр, становилась фоном и переставала быть движущей силой фильма.

Менялась и музыка, звучавшая в жизни. На танцевальных вечерах звучали падеграсы и падепатинеры, играли духовые оркестры. Джаз ушел в подполье и стал именоваться «эстрадным оркестром». Многое из того, что любила Гурченко, что воспламеняло ее кровь, было теперь не ко двору.

А Люся музыкой жила, она ею дышала и перемены в музыкальном климате чувствовала всей кожей. Это казалось главным. Это и было для нее главным: ведь музыка должна была стать профессией, через ее волшебное стеклышко Люся привыкла видеть жизнь и давно уже поняла, что только так по-настоящему чувствуешь ее полноту и красоту.

Но теперь мало кто разделял эти ее убеждения, и девушка, игравшая на рояле «Шаланды, полные кефали» и «Сердцу больно, уходи, довольно…», ходившая на лекции пританцовывая, в модном платье колоколом, казалась непозволительно легкомысленной. С ней было весело, она излучала неугомонную радость и оптимизм, ее музыкальный талант бурлил и вырывался наружу, как пар из перегретого чайника. Или как джинн, с которым неизвестно что делать. Педагоги озабоченно посматривали на Гурченко, ее дальнейшая судьба была не совсем ясной: ее дарование казалось чересчур специфическим для Института кинематографии. Во ВГИКе никогда не существовало мастерских музыкального фильма; вероятно, это отразилось на судьбах нашего музыкального кино, в котором крупные режиссерские и актерские дарования можно пересчитать по

пальцам. Были энтузиасты – но нет и никогда не было системы. Появлялись прекрасные музыкальные фильмы – но так и не возникло, как в Голливуде, «текущего репертуара». Музыкальное кино у нас всегда трудно пробивало себе дорогу и всегда стояло в кинопроизводстве особняком. Пока такой фильм делается, он и сам «гадкий утенок» – ничего хорошего от него не ждут. Даже «Карнавальная ночь» считалась на студии безнадежной и вышла без рекламы; ее внезапная слава свалилась как снег на голову.

Впрочем, знаменитые Люсины педагоги понимали, как нужен в нашем кино музыкальный фильм. Они не были специалистами в этом жанре, но Герасимов прошел школу ФЭКСов[2], он знал всю широту диапазона актерской профессии и умел ее ценить. Знал, как дефицитны в кино чувство ритма, внутренняя подвижность и отзывчивость натуры, безупречная музыкальность, присущие его студентке. Специально для нее на курсе поставили в отрывках оперетту «Кето и Котэ», где Гурченко в длинном грузинском платье, пощипывая черную косу много повидавшего на своем веку парика, пела томные восточные мелодии и лебедем плыла по маленькой институтской сцене. Для ее необузданного темперамента благородная грузинская осанка тоже была слишком чопорной, но она должна была слегка усмирить этот темперамент, ввести его в берега кинематографической реальности.

Как умела Гурченко петь после лекций у рояля, уже знал весь институт. Но режиссеры, приходившие в поисках юных дарований, этим не интересовались. И свое первое приглашение в кино потенциальная звезда получила от группы, снимавшей сугубую прозу. Получила, вероятно, не без участия своего учителя: сценарий к фильму Яна Фрида «Дорога правды» написал Сергей Герасимов. Это характерная для той поры лента, где героиня, прожив сложную жизнь, своей принципиальностью добивалась общего уважения. Впрочем, ходульным сценарий не был, и образцовая героиня сохраняла повадку живого человека. Гурченко здесь досталась роль ее тезки, девушки-плановички, которая постоянно восхищалась достоинствами главной героини Соболевой – этим исчерпывалась экранная функция ее Люси. Она горячо поддерживала Соболеву, когда та вскрывала на заводе приписки. («Ну как можно так говорить! Елена Дмитриевна поступила правильно. Раз она видит, раз она уверена… Она имеет право» – первые слова, которые зрители услышали от никому не известной Гурченко с экрана.) Потом она была агитатором и ходила по квартирам, рассказывая избирателям о том, какой принципиальный человек кандидат в народные судьи Соболева. Она и сама была принципиальна, и Гурченко увлеченно

изображала комсомольскую активистку с порывистыми движениями и взором, горящим наивным огнем.

«Вам лучше бы помолчать», – пытались осадить девушку умудренные опытом плановички. «А я не за тем пришла на завод, чтобы молчать!» – убежденно отвечала за свою экранную Люсю реальная Люся Гурченко, веря со всем максимализмом молодости, что и в искусстве она молчать ни за что не станет.

Фигура получилась обаятельной. Гурченко не нужно было перевоплощаться – явилась, какая есть, типичная девушка строгих пятидесятых, твердо знающая из песни и из жизни, что «молодым везде у нас дорога».

Приблизительно то же потребовалось от нее и в фильме «Сердце бьется вновь». Молодой врач смело брался за рискованную операцию, ему противостояли косные коллеги, предпочитавшие не рисковать. Гурченко играла сестру больного солдата, которая помогала рутинерам осознать зыбкость их позиции. Фильм снимал серьезный мастер – Абрам Роом. Его мягкая психологическая манера сглаживала слишком назидательно торчавшие углы сюжетной схемы. Гурченко здесь вновь достоверна, порывиста, обаятельна и органична. Но еще ничто не предвещает восхода новой звезды.

Шел 1956 год. Она училась на втором курсе. Начало «звездной истории» было уже совсем близко. Не намного дальше был и ее конец.

Наша Лолита Торрес

Я тогда не представляла, что ростовский, харьковский и – простите меня, граждане одесситы, – одесский диалект, в особенности для будущего актера, это, считай, как инвалидность третьей группы.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Молодой режиссер Эльдар Рязанов начинал на «Мосфильме» съемки музыкальной кинокомедии «Карнавальная ночь». Как уже сказано, ничего хорошего от этого не ждали. Сценарий Бориса Ласкина и Владимира Полякова приблизительно намечал даже не фабулу, а скорее связки между эстрадными номерами. Эти номера должны были стать основой музыкального киношоу. Характеров не предусматривалось. Действовали, как в мюзик-холле, условные фигуры, маски, выражающие социальную сущность: бюрократ от искусства и молодые энтузиасты, которые ему противостоят. Веселое и жизнерадостное схлестывалось в музыкальном поединке с унылым и догматическим – и, разумеется, побеждало. Еще никто не знал, какая в фильме будет музыка, кто в нем будет играть и может ли этот скелет картины нарастить какие-нибудь мышцы.

Это был поистине «сценарий, написанный на манжете». Его не сразу утвердили, а когда утвердили, то снимать картину поручили юнцу, за плечами которого было несколько документальных лент и одна полудокументальная – «Весенние голоса», музыкальное обозрение о рабочих талантах. Вот и пусть попробует, – решили. Рязанову еще предстояло доказать, что он талантлив.

Он понял, что без сильных союзников это кино не вытянуть: фильм придется придумывать заново. Позже в своей книге «Грустное лицо комедии» Рязанов расскажет, как он, робея, уговаривал Игоря Ильинского сыграть Огурцова. Ему нужен был актер, способный не просто воплотить образ, а его придумать. Великий мхатовец и легендарный кинокомик колебался: он уже играл одного бюрократа в «Волге-Волге» и не хотел повторяться. Бой был наполовину выигран в ту минуту, когда Рязанову каким-то образом удалось заинтересовать своим замыслом самого

Ильинского.

Противостоять бюрократу должна была талантливая молодежь, а душа и заводила всего – Леночка Крылова. Требовалась актриса юная, музыкальная, обаятельная и с такой открытой улыбкой, чтобы зритель сразу ее полюбил без всяких доказательств, что она хороший человек, – буквально за красивые глаза.

На Леночке дело серьезно застряло. Пробовали одну претендентку за другой. Открыть новую Любовь Орлову с таким же универсальным дарованием никто не надеялся: открытия редки, а сроки поджимали. Более всего интересовались внешностью и актерскими данными – спеть можно было и под чужую фонограмму. Так что на пробах никто не пел и петь не умел.

Кроме Гурченко. Ее позвали, и она пришла сразу после лекций, абсолютно в себе уверенная. Спела сама. Конечно, из аргентинского «Возраста любви», который только что прогремел на экранах. Совершенно как Лолита Торрес. Неотличимо. Проба оказалась неудачной. Как вспоминает Рязанов, подвел неопытный оператор: снял Гурченко так, что «ее невозможно было узнать: на экране пел и плясал просто-напросто уродец».

Сниматься стала молоденькая и очень хорошенькая актриса. И снималась довольно долго. Но фильм не вытанцовывался. Девушка старательно играла все, что нужно, но ведь предполагалось музыкальное ревю, и значит, в нем должна была засветиться пусть маленькая, но звездочка. И сверкать ей нужно было не только улыбкой, но и музыкальным талантом – пусть небольшим, но своим. Рязанов, даром что снимал свой первый большой фильм, быстро постиг важный для жанра закон: актер может сыграть что угодно, но музыкальность – качество, которое не сымитируешь. Даже чтобы раскрывать рот под чужое пение, нужна способность каждой частицей своего существа жить в музыке, кожей, сердцем и нервами чувствовать ее ритм и драйв.

Как раз этого от хорошенькой актрисы добиться не могли. «Карнавальную ночь» заклинило, настроение в группе падало. В разгар безнадежного кризиса и произошла счастливая случайность, определившая всю дальнейшую судьбу Людмилы Гурченко. Люся шла своей танцующей походкой по коридору «Мосфильма» и встретила Ивана Александровича Пырьева.

Пырьев был художественным руководителем студии и, как признанный мэтр музыкального кино, за «Карнавальной ночью» следил пристально. Гурченко он помнил по пробам и, наверное, отметил для себя ее музыкальность, потому что теперь не прошел мимо, а задержался и некоторое время задумчиво ее

рассматривал. С одной стороны, конечно, Лолита Торрес. Вот и походочку себе выработала такую испанистую. Это все, разумеется, придется убрать. Надо надеяться, она умеет не только подражать – ведь музыкальна несомненно. И движется хорошо, и голос. Стоит рискнуть.

Пырьев привел Гурченко в группу, к тому времени окончательно скисшую. Сказал: пробуйте еще. Эльдар Рязанов был весьма озадачен: ломкая, вертлявая, неестественно жеманная – разве такой должна быть рабочая девчушка Лена Крылова?

– Рязанов меня сначала не принимал и не понимал: ему очень не нравились все эти мои штучки-дрючки, – вспоминала Люся со смехом. – Ну, а мне совсем не нравились его любимые песенки под гитару – казались примитивными: я-то любила джаз, дергалась от синкоп, млела от саксофона, такого теплого и чувственного. Его это явно раздражало.

– Нет, мы с ней далеко не сразу поняли друг друга, – подтверждает и Рязанов. – На съемках «Карнавальной ночи» она мне совсем не нравилась: деланая, ненатуральная и, как мне казалось, вульгарная. Я очень много с ней мучился, прежде чем смог добиться какой-то естественности. А она считала, что режиссер придирается и вечно всем недоволен.

Люся училась на ходу. Съемки «Карнавальной ночи» были минутами счастья: грезы осуществлялись. Уже не эпизод в болтливой драме – главная роль в музыкальной комедии, да еще в какой! Звучал непривычно смелый для тех лет джаз, сияла эстрада, на которой предстояло танцевать, петь, блистать. Как Орлова, как Марика Рекк, как красавица Карла Доннер из упоительного «Большого вальса». Вот он, шанс показать, на что она способна. Ну что за актриса без честолюбия! Лицо Люси в фильме словно распахнуто навстречу счастью: эта девушка верит только в хорошее, она все может и всего добьется, все будут ей рады и ответят такой же любовью.

Это счастье воспламеняло фильм. И у зрителей, как по этому поводу выразилась замечательная актриса Людмила Аринина, «крыша поехала». «Карнавальная ночь» вышла в канун нового, 1957 года и была принята с восторгом. Наутро после премьеры Люся действительно проснулась знаменитой. До сих пор помню ликующий клич моего ровесника, соседа по двору, студента-политехника и ударника в институтском «инструментальном ансамбле», как тогда деликатно выражались. Он шел в каком-то трансе и всем сколько-нибудь знакомым встречным сообщал: «Вот это актриса! Вот это да!»

На этом мы сразу сошлись и стали приятелями.

О новой звезде нашего кино говорили повсюду. Ее улыбка

сияла на афишках в трамвае. Выставленные на подоконники первые, редкие тогда магнитофоны безостановочно пели в пространство про пять минут. «Пусть вам улыбнется, как своей знакомой, с вами вовсе не знакомый встречный паренек», – печально выводили по вечерам девичьи голоса во дворе.

Фильм оказался замечательным сюрпризом: никто его не ждал, в печати не мелькало ни словечка о съемках. Имя Рязанова мало кому что-то говорило, еще меньше говорило имя Гурченко, и вдруг сразу столько открытий. Рецензенты даже утратили обычно скептический тон и радостно приветствовали приход новой звезды – «будущей героини лирических и музыкальных фильмов». Амплуа, обратите внимание, в первых же рецензиях уже четко сформулировано. Хотя на самом деле оно далеко еще не сформировалось, не определилось, не устоялось, и границы его были не ведомы никому, тем более самой Гурченко.

Уже вскоре она будет вспоминать об этом счастье спокойно и трезво: «Сниматься в „Карнавальной ночи“ мне было очень легко: роль была так созвучна моему тогдашнему состоянию, что не нужно было особенно размышлять над тем, как и что играть, а успех казался внезапным, случайным, незаслуженным».

Пройдет еще десяток лет, и она про свой первый большой фильм скажет еще резче: «Ох уж эта „Карнавальная ночь“! Иногда я ее ненавижу…» А в последние годы жизни и вовсе определит роль Леночки в своей судьбе как «тиранию маски».

Вместе с тем как ностальгически она пишет о фильме в своей книге! С какой нежностью говорит о первой встрече с Рязановым! Что это, капризные перепады настроений, актерское кокетство?

Ей больно вспоминать былую наивность: «Такой я пришла на экран: верящей в добро, жизнерадостной, полной сил, с желанием непременно „выделиться“. Какое счастье я испытала, когда в черном платье с белой муфточкой пела „Песню о хорошем настроении“! Ведь именно об этом я мечтала в те голодные вечера в детстве, когда мы с тетей Валей в упоении мурлыкали мелодии из „Большого вальса“. „Карнавальная ночь“ – это итог моей двадцатилетней жизни с родителями! И больше я такой не была. Никогда».

Обрыв пленки

Инстинкты, эмоции, бешеная молодость перекрывали дремлющий разум. Как, наверное, интересно было за ними наблюдать мудрым и опытным учителям. Они понимали наши запутанные характеры, которые мы сами же запутывали, стремясь скорее стать взрослыми, оригинальными, необыкновенными.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Ей был двадцать один год, когда на нее свалилась слава. Обрушилась лавиной статей и интервью, писем влюбленных зрителей, всеобщим интересом, и сладким и докучливым одновременно. Рецензенты радовались появлению «будущей героини лирических и музыкальных фильмов» и были правы: музыкальное кино у нас застопорилось еще и потому, что не появлялись новые Марины Ладынины и Любови Орловы. Музыкальные таланты среди киноактеров вообще наперечет, а тут – молодая, обаятельная, танцует и «сама поет».

Нужно было ковать железо, пока оно горячо.

Уже через полгода после выхода «Карнавальной ночи» журнал «Советский экран» печатал отрывок из сценария новой комедии «Девушка с гитарой». Огромный рисунок в заголовке изображал Людмилу Гурченко с ее осиной талией, в платье колоколом, на высоких каблучках, с грампластинкой в руке. Она победно улыбалась. Ей предстояло стать Таней Федосовой, продавщицей в музыкальном магазине, душой всего, заводилой и т. д. В нее влюблялись все окружающие, возле ее прилавка всегда толпа, парни томно вздыхали и, снедаемые надеждой, покупали пластинку за пластинкой. Таня была весела, находчива, изящно парировала ухаживания и, понятно, демонстрировала свои таланты. Режиссер Александр Файнциммер предполагал развить успех «Карнавальной ночи», довести открытый там бриллиант до блеска, поместив его в роскошную оправу. В картине участвовали Фаина Раневская, Михаил Жаров, в роли влюбленного композитора Корзикова выступал молодой, блиставший улыбкой Владимир Гусев. Артистки чехословацкого ледового ревю изображали участниц самодеятельного ансамбля фигуристов.

Звучали разноязыкие песни, изумляли экзотикой танцы – действие происходило на карнавальном фоне только что прошедшего в Москве VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

Нового явления Гурченко теперь ждали все. Газеты неутомимо рассказывали, как идут съемки. Цитировались остроты будущей картины. Описывались уморительные трюки. Печатались снимки. Публика была наэлектризована. Она хлынула в кинотеатры – и вышла оттуда оскорбленная в лучших чувствах.

Провал «Девушки с гитарой» был таким же оглушительным, как успех «Карнавальной ночи». Режиссер Файнциммер, по воспоминаниям актеров фильма, был человеком рациональным и отнюдь не расположенным к «шуткам юмора», а от артиста требовал беспрекословного подчинения – и никакого, понимаете, самодеятельного творчества. В провале сказались не только объективные качества картины, но и субъективные ожидания каждого, кто шел ее смотреть. Надежды подогревались целый год. Комедии стали редкостью, и, чтобы посмеяться, зрители готовы были ехать в самый дальний кинотеатр. «Карнавальную ночь» крутили повсюду, ее смотрели опять и опять, находя все новые достоинства в ее героине и нетерпеливо ожидая новой встречи.

Час встречи пробил. Ничуть не изменившаяся за год Гурченко пела с экрана о любви. Она доверчиво делала все то же самое, что делала в «Карнавальной ночи». Ни сценарий, ни режиссер и не пытались предложить ей что-то новенькое – спешили повторить волшебный миг былого триумфа.

«Еще одна девушка» – язвительно назвал свою рецензию журнал «Искусство кино». «К легкому жанру по легкому пути», – упрекала «Советская культура». «Опасный крен», – предостерегала «Комсомольская правда». «В плену дурного вкуса», – мрачно констатировала «Советская музыка».

Едва взойдя на пьедестал, кумир оказался поверженным. Любовь сменилась неприязнью. Как часто бывает, зрители переносили свое раздражение от неудачного фильма на объект своих легкомысленных надежд. Всем стало ясно, что, кроме вызывающе осиной талии, платья колоколом и способности подражать популярным звездам, у этой артистки за душой ничего нет. Ну, будет танцевать и дальше в плохих комедиях. Нет, не Орлова. Нет, даже не Ладынина. Голос вот низкий, приятный. Действительно как в «Возрасте любви». Танцует похоже: ни дать ни взять испанка.

Вот это, пожалуй, можно как-нибудь использовать. Испанка так испанка.

Ее пригласили в первый же фильм, где требовался

«испанский» колорит. Она сыграла Изабеллу в напрочь забытой ныне телевизионной ленте «Пойманный монах». Фотография сохранила высокую прическу, миндалевидный разрез глаз и печальную полуулыбку Лолиты Торрес.

А тут и украинский режиссер Владимир Денисенко задумал поставить мелодраму «Роман и Франческа» о любви советского моряка и испанской девушки. И тоже было совершенно ясно, кто должен играть испанку, – наша Лолита Торрес. Теперь, уверенно ведомая режиссером, Гурченко подражала Лолите уже не чуть-чуть, а со всей энергией и страстью молодости. Подражал ей и весь фильм. Бедная испанская девушка становилась известной певицей, и на ее концерте происходила финальная встреча с потерянным было возлюбленным, с ее Романом из далекой России. Роман сидел на галерке и кричал через весь партер ее имя, посылал записку в цветах. Записку перехватывал импресарио, не заинтересованный в развитии связей между нашими странами. Франческа знала, что ее Роман погиб, и пела притихшему залу о своей любви. А потом, с опозданием получив записку и отхлестав ею по щекам коварного импресарио, появлялась на пирсе, чтобы увидеть тающий вдали силуэт советского теплохода. Оживший бюст великого Данте комментировал происходящее и выражал идею произведения.

Все было немилосердно выспренно, подражательно, надуманно.

Искренней в фильме была только Гурченко. Она еще верила в свою звезду, верила опыту режиссера. Честно выполняла его требования, демонстрируя профессионализм и самоотдачу, какие для общего кошмарного уровня картины были излишней роскошью. Работа ее захватывала, жизнь была счастливой, сгущавшихся туч она пока не замечала. Хотя интервью у нее уже никто не брал. Интерес к новой «звезде» быстро падал.

Надо понять – почему. Неотразимая Джанет Макдональд, кумир ее детства, была примерно одинакова и в салонных «Весенних днях», и в экзотичной «Роз-Мари», но успех ее только разгорался. Марика Рекк в фильме «Дитя Дуная» так же тяжеловесно проказлива и так же замечательно бьет чечетку, как и в «Девушке моей мечты», но слава ей сопутствовала всю жизнь. Любая «звезда» замешена на чем угодно, только не на разнообразии приемов, стилей, жанров, не на содержательности драматургии, не на мастерстве перевоплощения. От «звезды», как от мороженого, публика ждет все тех же сладостных ощущений.

«Звезда» – не только обозначение популярности. «Звезды» – каста актеров, создавших некий миф и его оберегающих. Далеко не всегда этот миф идет во вред творчеству – иногда он

хитроумно вплетается в плодотворную, богатую серьезными работами жизнь в искусстве, сообщая ей привкус легендарности. О таких актерах вспоминаешь с ностальгией: им посчастливилось угадать мелодию времени, в которой отражены какие-то важные потребности современной им публики.

Так Любовь Орлова воплотила в себе оптимизм музыки Исаака Дунаевского и энергичных фантазий Григория Александрова. Все это, вызванное временем и им вдохновленное, она персонифицировала, претворив в живые, обаятельные, сразу полюбившиеся образы. Орлова потому и была звездой – может быть, единственной во всем нашем кино, – что, позволив себе отклониться от «генеральной линии» в «Композиторе Глинке» или «Ошибке инженера Кочина», в главных своих ролях бережно соблюдала свой «имидж», свою блистательную легенду: даже в платье очередной золушки оставалась принцессой. В комедии-мюзикле «Весна» эта особенность ее актерского метода была сформулирована и возведена в ранг концепции, оправданной самой жизнью: обличье «сушеной рыбы» оказывалось для ее ученой героини всего лишь неказистой маской. Эту маску нужно было содрать – и тогда миру являлась женщина, умеющая быть и обаятельной, и кокетливой, чей удел не только наука, но и любовь. Две героини, сыгранные Орловой в этом фильме, – ученая Никитина и опереточная актриса Шатрова, – эти кажущиеся антиподы под занавес выходили к зрителям с веселым музыкальным назиданием, а потом, поклонившись, превращались в одну – звезду кино Любовь Орлову, все это нам показавшую.

Такой жанр, такой «имидж», такая закваска не только актрисы, певицы и танцовщицы, но – звезды. Требовать от нее достоверности на бытовом уровне – значит уничтожить сам жанр, в котором сделаны все комедии Александрова.

В «Карнавальной ночи» Гурченко начинала как звезда. Она уверенно выходила на эстраду, ослепляя улыбкой. Двигалась легко и пластично. Пела в ритме фокстрота – и это в то время, когда даже благопристойное танго еще только начинало, робко и редко, звучать по радио под кодовым названием «медленный танец». В то время, когда на эстраде было принято стоять столбом. Шла борьба со «стилягами» и «стильными» танцами. Но молодость брала свое – и танцевали, и слушали фокстроты «на костях», и стояли «на атасе», опасаясь дружинников. И вдруг все это запретное – на экране. Легально. Бесстрашно. Дух веселого бунта, учиненного героиней, сметал все косное и глупое, а рядом с ее торжествующей талантливостью бюрократ Огурцов выглядел особенно жалким и смешным.

Бунт персонифицировался в новой звезде. Сходство с

Лолитой Торрес подтверждало ее «звездность» и казалось достоинством. У нас такого не было. «Девушки моей мечты» брались в качестве трофея. «Возраст любви» импортировался из-за границы. А тут своя, отечественная Лолита, это ж сколько можно с ней наснимать фильмов!

И пошло дело. И довольно быстро пришло к «Роману и Франческе». И тогда выяснилось, что звезда должна сиять собственным светом. Отраженным сияют планеты, а для кинонебосклона таких светил не предусмотрено.

Интересно, что «Роман и Франческа» – фильм, означавший для Гурченко окончательное крушение надежд, – запомнился ей как нечто особенно дорогое: в нем она сыграла свою первую большую драматическую роль. Она забыла, что волей драматурга ей надо было произносить тексты наподобие «Джузеппе, мой милый, скрыть я не в силе…» Но хорошо помнила, как душа разрывалась на части горем ее Франчески и что картонный мир фильма был ею пережит всерьез.

Это вполне укладывалось в систему координат, привычную экранам той поры: кино как мир грез, над этими грезами можно плакать. Даже пройдя ВГИК, Люся оставалась той девчушкой, которая бережно повесила на стенку промерзшей харьковской комнаты два портрета Марики Рекк – в перьях и длинном полупрозрачном платье. Искусство в ее представлении не тщилось, да и не должно было отражать окружающую жизнь. Оно ее дополняло, а также ее составляло – примерно так, как свет звезд дополняет тишину ночи и составляет ее очарование. Пронизывает насквозь, наполняет загадочным мерцанием и, казалось бы, с ней неразлучен, но в то же время недосягаемо далек. Совсем из других галактик.

Ханжеством и глупостью было бы утверждать, что такое мифотворчество – от лукавого. Оно отвечает потребности человека переключиться из забот – в радость. В блокадном Ленинграде работала оперетта. Именно оперетта! Голодный Эдвин объяснялся едва не падающей от недоедания Сильве в любви – и публика переполняла нетопленый зал. Наверное, здесь дело не только в том, какой театр успели эвакуировать, а какой – нет.

Наверное, Гурченко могла бы сделать блестящую карьеру на поприще звезды. Сияла бы в нашем кино диадемой, все дело которой в том, чтобы сиять – независимо от житейских хворей. Украшать. Напоминать даже в труднейшую из минут, что жив, жив мир веселый и беззаботно счастливый, красивый легкой, каждому внятной красотой. И тем, в общем, помогать нам в жизни. Она именно так понимала свое будущее.

Молодая актриса была счастливым материалом, который нуждался в обработке умной, умелой, талантливой. Ей нужен был режиссер, который заинтересовался бы возможностями актрисы всерьез и надолго – как в свое время заинтересовался Орловой Григорий Александров и сделал из солистки музыкального театра звезду экранов. Но Люсе такой режиссер не встретился ни тогда, ни потом: Александров был последним из титанов советского мюзикла, и мы с вами уже проследили, как музыка в нашем кино постепенно уходила с авансцены на второй план, становилась фоном, довеском, который теперь многих даже раздражает, – критики часто выговаривают режиссерам, что музыки «слишком много». Гурченко танцевала не хуже Марики Рекк, но зона пустоты и непонимания вокруг ее музыкальных героинь быстро расширялась.

Потом, позже, у нее достало таланта самой, без посторонней помощи вырвать у судьбы этот звездный «имидж» – свой, ни на какой другой не похожий. Она блистала в любимом ею жанре варьете, мюзик-холла, бурлеска, снялась в нескольких опереттах и мюзиклах, в последние годы жизни осуществила несколько театральных проектов – но поздно, очень поздно.

С другой стороны, нетрудно представить, что стало бы с Гурченко, если бы ее судьба сложилась в соответствии с ее мечтой. Скорее всего, ни она, ни мы так и не узнали бы, какой дар драматической актрисы затаился в этой поющей девушке с талией Лолиты Торрес. Кино лишилось бы ее пронзительных работ в «Пяти вечерах», «Вокзале для двоих», «Двадцати днях без войны»… И не было бы в этой судьбе раздвоения на две несовместные, кажется, актерские ипостаси, которые вечно спорили друг с другом, оставляя горькое чувство нереализованности, а на самом деле дополняли, обогащали друг друга и сделали Людмилу Гурченко единственной и неповторимой.

Коммуняки

А однажды пришло диковинное письмо от заморского принца, владельца острова. Принц видел меня в кино, я ему понравилась, родителям его – тоже. Всей семьей они мне делают предложение посетить их остров. Просьба ответить, когда я могла бы приехать. В письмо вложено несколько фотографий. Принц – с черными курчавыми длинными волосами, в блестящих одеждах. На голове у него сверкающий шлем с торчащими высокими перьями. Фотографии родителей в белых одеждах, сидящих на фоне ажурной беседки. И еще несколько фотографий с видами его владений.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Интересно представить, каким ей виделось будущее теперь, с пика ее первой славы.

Уже наутро после премьеры «Карнавальной ночи» Люся почувствовала, как резко все изменилось. Ее стали узнавать в троллейбусах. Вскоре пришлось выехать из общежития и снять комнату, потому что все вокруг полагали, что звезды купаются в деньгах. Хозяйка квартиры, бывшая балерина, с ужасом смотрела, как Люся развешивает на ее мебели выстиранное белье: «Что вы делаете, Люся?! Это же антиквариат!»

«А я не понимала, как это ужасно, – со смехом вспоминала Гурченко. – Я любила все красивое, но не знала, как с ним обращаться!»

В ней тогда работал очень мощный мотор: она осуществляла папино наставление «Дуй вперед!». Все звезды, которых Люся боготворила, шикарно одевались. Где и на что покупать такие прикиды, она даже теоретически не представляла – научилась шить сама, и еще до своей триумфальной Леночки Крыловой щеголяла в модной юбке колоколом с накрахмаленными до хруста оборками.

Но еще более мощным мотором была ее вера в то, что мир вокруг доброжелателен, надежен и лишен коварства. Здесь тоже сказалось наследие ее семьи, и она об этом говорила отважно и красочно. У нее свой способ рассказывать. Пишет она – иной литературный классик может позавидовать. А говорит… этого словами не передать. Она и в устных рассказах прежде всего – актриса. Оборвав фразу на половине, остальное доигрывает, мгновенно перевоплотившись в описываемого персонажа. Даже в личной беседе с нею я не раз жалел, что этого никогда не увидят зрители – все сыграно для единственного слушателя. И диктофон этого не передаст. И тем более – бумага. Расшифруешь диктофонную запись – и с отчаянием понимаешь, что главный смысл рассказа был в этой мимике, в пластике, в интонациях. А в словах – какие-то отрывки из обрывков, часто не связанных между собой, – связкой была ее игра. И логика в этом рассказе своя – ассоциативная. Формально темы рассказа бессистемно скачут, а в живой речи все накрепко сцеплено, как в очень хорошем спектакле.

Поэтому ни одно интервью Людмилы Гурченко не выражает и сотой доли того, что она сказала.

Но сейчас не интервью. Сейчас я пишу книжку, и есть возможность усесться поудобнее и все, что Гурченко оставила между строк, вообразить. Итак:

– После «Карнавальной ночи» – о-о! – у меня тогда все пошло совершенно иначе. В Москве назревал Всемирный фестиваль молодежи. Вам сейчас трудно представить, как это было, а тогда сама мысль о том, что в нашу закрытую страну нагрянут тучи иностранцев, – да что вы, это ж ужас! И стали происходить какие-то вещи, которых я не понимала.

Я в своем Харькове вообще мало что знала. Я о тридцать седьмом годе узнала только в институте! А тут вдруг началась вербовка всех красивых девочек и мальчиков. И люди на это шли, потому что боялись самого вида красной корочки. Вы смотрели фильм «Мой друг – стукач» Алексея Габриловича? Там есть такой персонаж, вполне реальный, – Дима. И вот он, когда вспоминает о том, как стал стукачом, все кричит: «Коммуняки, коммуняки!» Он испугался этой гэбэшной корочки. Он так смертельно испугался, потому что вся его семья была уничтожена в тридцать седьмом, и он честно признается: мол, я затрясся и сказал «да-да-да!».

Но со мной-то ничего такого никогда не было. Я очень любила Родину. Не хочу говорить «отечество» – Родину! Страдала, что я не мальчик и не могу за нее воевать. Ходила босиком по морозу. Как только нам в школе рассказали про Зою Космодемьянскую, я тут же пошла по морозу босиком – вечером,

чтобы никто не видел. Решила проверить: выдержу или нет? Вытерпела и теперь знала: будут пытать – выдержу! Вот так я готовила себя: стреляйте, вешайте, а я люблю Родину! Так я воспитана. Это мне до сих пор помогает: когда в чем-то я спотыкаюсь – думаю: «Какого черта унывать – на войне и не такое бывало!»

Но с вербовкой до той поры я не сталкивалась. И вот она началась – меня стали вербовать. Я долго не понимала, в чем дело: прямо из общежития куда-то повезли. Да что там! Не «куда-то» – а на седьмой этаж гостиницы «Москва». Какие-то люди в черном, и все такое. Я и там говорила, как я люблю Родину, – ну ничего не понимала, куда они клонят и чего от меня хотят! Потом привезли еще раз, и еще раз, а потом уже впрямую предложили: «Понимаете, скоро в Москву приедет много иностранной молодежи, и нам это все будет очень интересно». А взамен за «помощь» предлагали и квартиру, и научить языкам интенсивно, но одно условие: никому ни слова!

Как, думаю, это так? За какие заслуги я это все получу? Ну наивная была до глупости. Очень долго. Такие моменты наивности и сейчас случаются – когда я ничего не понимаю, только «Ах!». А потом себя осекаю: «Тихо, Люся!» Сначала – «Ах!», а потом – испуг. И поразительно: эта моя подозрительность потом всегда оправдывалась: правильно, что испугалась, правильно, что не сделала!

Короче говоря, поставили условием, что никому ни слова. И даже родителям. А кому я еще скажу – у меня никого нет! Я из Харькова, одна в Москве. А в Харькове вообще уже не верили, что на афише – это я. Там в кинотеатре «Комсомолец» на Сумской висела афиша, папа стоял возле нее и говорил: «Это – моя дочь!» А на него смотрели как на сумасшедшего и тихо отходили в сторонку. А папа мой был в шляпе в сеточку, как у Хрущева, штаны широкие. И от него отходили, как от ненормального. Как реагировал папа – я тут не могу повторить: очень много идиоматических выражений. «Да ты разуй глаза, это моя дочь! Видишь, вот фотография: тут ей три года, тут ей пять. Вот – я. А вон ее мать». Тут мама быстро надевала темные очки и перебегала на другую сторону – стеснялась. Мама совсем другая была – Елена Симонова, дворянских кровей, что она всегда старательно скрывала: могло выйти боком. Вот такие у меня были папа с мамой – что же, и им ничего нельзя сказать?!

А еще была бабушка. Она из дворян, но это от меня скрывали. Да я ее и не любила: она меня называла «пионэркой», а про Ленина говорила, что он подлечуга и провокатор. Мол, «Как людюшки жили при царе! Всего было вдоволь: своя скотина, свое

поместье, дом на улице Огарева в Москве, муж мой Александр Прокофьевич – директор двух гимназий!»

«А вы знаете, Марк Гаврилович, – говорила она моему папе, – что мы выписывали из Англии машину „Маккормик“? А вы знаете, где я одевалась? В „Мюр и Мерелизе“!» Папа ее успокаивал: «Мам, не надо, не надо про это!»

С утра до вечера бабушка не отходила от иконостаса – это надо было видеть! А мать в Бога не верила, она комсомолка с семнадцатого года и все убеждала бабушку, отрывала ее от молитвы: «Мама, ну что вам дал ваш Бог?!»

А папа дипломатично молчал: он человек деревенский, и фамилия его была по-настоящему Гурченков. Это потом, когда он уехал в Харьков, то стал Гурченко… Вообще, я думаю, в нашей харьковской семье собралась вся советская власть, а может быть, и плюс электрификация всей страны. Вот оттуда я вышла, понимаете? Вот такой я полу-«совок», признаюсь.

Но тогда, в гостинице «Москва», я от предложений этих людей в черном резко отказалась. Так и сказала: знаете, товарищи, я люблю свою Родину, но вот этого – не могу.

И после этого случая у меня постепенно начал выстраиваться главный закон жизни: что «мое» и что – «не мое». Прекрасное – но не мое. Чудный – но не мой. Красивая одежда – но не моя. В общем, отказалась. И пошла сниматься в «Девушке с гитарой». Тут же, с ходу. Но, оказывается, не все так просто, и этот отказ мне еще аукнулся.

Как? Сейчас расскажу. Я за съемки в «Карнавальной ночи» получила восемь тысяч. По сравнению с моей стипендией в двести шестьдесят рублей это было очень много! Выслала денег папе с мамой – на отдых. Себе купила часы-«крабы» – они до сих пор у меня лежат. Два костюмчика купила. И все, больше у меня ничего не было. Даже чулки для выступлений иногда приходилось занимать у пианистки… вот так. А тут вдруг предлагают поехать с концертами и обещают за три песни из «Карнавальной ночи» сорок пять рублей официально плюс еще триста – в конверте. Со мной в этом концерте должны выступать знаменитые народные артисты – ну, думаю, вот и наступает звездная жизнь! Да за эти триста – я же себе все куплю, что нужно! Откуда я могла знать, что такое «левый» концерт! Совершенно искренне думала – так всегда и бывает.

И тут в «Комсомольской правде» выходит статья «Чечетка налево»! Мол, зазнавшаяся звезда халтурит почем зря. А какая халтура – я на этих концертах выкладывалась как могла: училась чувствовать зрительный зал. И началось. Харьков от меня тут же открестился: «Вы позорите наш город!» На улицах швыряли в

спину камни – все было. А однажды прямо со съемок, вот как была в платьице, так меня и привезли на улицу Куйбышева, где располагались разные министерства. И там министр культуры Михайлов так мне и сказал: сотрем с лица земли, фамилии такой не будет – ясно? Увозите ее! Всё. На том и закончилась моя первая жизнь в кино – я не снималась десять лет. То есть снималась в каких-то маленьких фильмах, в ролях, о которых великая Фаина Раневская сказала: сняться в таком – как плюнуть в вечность.

Так что, как видите, от папы во мне – больше. Он никогда не был себе на уме, был вот таким открытым: все людя́м, людя́м. И все эти закулисные дела просто не понимал. И когда меня вдруг перестали снимать, он страшно переживал: «Дочурка, может, ты какой ляпсус допустила, что тебя не снимают?» Ну как я ему про этот ляпсус расскажу?

…Карикатура в «Комсомольской правде» изображала яйцо, из которого вылупилась Люся Гурченко – ярко накрашенная, с длинными хваткими руками, раскинутыми на манер хищных паучьих лап. Это был страшный итог ее первой коварной славы.

– Нет, это неправильно, когда слава приходит к молодому актеру: он еще ничего не знает и не умеет, – завершала такие монологи Люся. – Меня эта первая слава изломала и оставила в полном недоумении.

Смутное время

Когда впереди интересная работа, нет более счастливого времени.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Гурченко часто повторяла, что после краха «Девушки с гитарой» десять лет не снималась, а если снималась – то все это «плевки в вечность». Она уверила себя, что вторая и настоящая ее жизнь в кино началась только с фильма 1973 года «Старые стены».

Все, что до «Старых стен», помнилось ею как сплошная полоса неуверенности, неизвестности, ожидания чего-то страшного. Взлет был подсечен на самом старте, и мир, только что распахнутый ей навстречу, теперь злорадно щерился: чем выше взлетишь – тем больнее падать.

– Мне уже жить не хотелось! Я ничего не понимала: что делать, как, и всерьез подумывала о том, чтобы покончить с этой жизнью; казалось, уже нет сил держаться. Казалось, что я никому уже не нужна. И я соглашалась на все выступления, куда позовут. Однажды стою около Москонцерта, меня спрашивают: «Можете поехать в Ногинск?» – «Конечно!» – говорю. Беру свое легкое платьице, а это, оказывается, не Ногинск, а Норильск. И я с этим платьицем уже лечу на Север: один аэропорт, другой, пересадка, уже под крылом не деревья, а кустарники, а там – вечная мерзлота, а я со своим платьицем. Спасибо, кто-то курточку дал… В общем, где я только не выступала – даже в тюрьмах, пела в трамвайный микрофон, через который остановки объявляют. Все прошла!..

Однако если смотреть со стороны, то Гурченко и в это трудное для нее десятилетие снималась не так уж мало и совсем не так плохо. Через два года после злополучной «Девушки с гитарой» сыграла в «Балтийском небе», а потом и в «Рабочем поселке» Владимира Венгерова – режиссера великого, по-настоящему так и оцененного. Эльдар Рязанов позвал ее в эксцентрическую комедию «Человек ниоткуда». Наконец, она сыграла в фильме, который остался в истории кино как одна из лучших экранизаций русской драматургической классики, – «Женитьба Бальзаминова» Константина Воинова. Конечно, были и «плевки в вечность» – наверное, она считала таковыми проходные

роли в фильмах «Укротители велосипедов», «Строится мост», «Взорванный ад».

Вспоминая это «смутное время» спустя много лет, Гурченко скажет, что драматические роли вообще стала играть с горя, потому что комедий почти не снимали. Здесь тоже есть эмоциональный перехлест: комедии снимались, да какие! Картины Георгия Данелии «Я шагаю по Москве» и «Тридцать три» принесли в жанр еще непривычные черты реального быта – того, что прежде казался будничным, скучным и для комедии не приспособленным. Начинал свой путь Юрий Чулюкин с «Неподдающимися» и «Девчатами». Эльдар Рязанов снимал «Берегись автомобиля», Василий Шукшин – «Живет такой парень», Тенгиз Абуладзе – «Я, бабушка, Илико и Илларион»…

Это комедии, над которыми зрители не хохотали – они улыбались. Так люди улыбаются, когда им хорошо в кругу единомышленников, когда друг друга понимаешь с полуслова, полунамека, полуусмешки. В этих комедиях не было трюков, эксцентрики и того, что в актерском мире зовут хохмами, – ничего специально придуманного, чтоб смешить. Юмор извлекался из каждого дня, из бытовых движений и подробностей. К веселому изумлению располагал уже сам момент узнавания окружающей жизни на экране – эффект по тому времени острый и радостный. Простейшие, насквозь знакомые ситуации подавались с великолепной иронией – и мы их рассматривали словно впервые. Условные формы кинозрелища к тому времени окончательно получили отставку: актеры стремились на экране не «играть», а «жить». Декоративность, «театральность» в кино считались возвратом к не лучшим традициям и чаще всего действительно таковыми и были.

Для такого кино Гурченко располагала всеми данными – много позже она это докажет в «Любимой женщине механика Гаврилова». Но пока к «нашей Лолите Торрес» даже не обращались. Она и сама еще не знала своих возможностей. Только понимала: все то, что она так любила и о чем мечтала, все то, на чем росла, в этом новом кино было лишним. Да и сама Любовь Орлова, явись она в эти годы со своей Анютой, потерпела бы фиаско. Что, впрочем, и произошло в фильме «Русский сувенир», поставленном по обычным для александровских комедий канонам, вполне жизнеспособным в тридцатые и даже еще в конце сороковых годов. Теперь такое кино казалось архаичным, о нем писали не иначе как в фельетонных регистрах. Его ругали с наслаждением, забывая про опасность выплеснуть ребенка, про то, что легче всего затоптать ростки, но тогда не дождешься урожая.

Эстетическая ситуация шестидесятых – еще одна и, наверное, самая важная из причин, по которым Гурченко не могла тогда состояться как звезда: в звездах такого типа уже не было потребности. Внезапный всплеск интереса к музыкальному фильму, вызванный «Карнавальной ночью», так и погас без продолжения. Рязанов этим жанром больше не интересовался, преемников не намечалось. До очередного всплеска, когда по советским экранам, породив волну подражаний, тайфуном прокатятся англо-американские мюзиклы «Оливер!», «Моя прекрасная леди» и «Смешная девчонка», наступят еще не скоро. А на тот момент на экранах воцарилась прекрасная, но немузыкальная проза. Гурченко попросту припоздала со своей чечеткой, гитарой и черным платьем с белой муфточкой. Едва вступив в жизнь, она уже ощущала себя гостьей из прошлого.

Но не может такого быть – уговаривала она себя. Немногие имевшие тогда возможность ездить по белу свету рассказывали о расцвете мюзикла в Америке, называли новые для нее имена Джинджер Роджерс, Риты Хэйуорд, Джуди Гарленд, Кармен Миранды, на которую Люся особенно была похожа, хоть ни разу ее не видела… Какие-то фильмы чудом проникали на учебные экраны ВГИКа. Значит, на самом деле – не припоздала. Ее таланты еще пригодятся в нашем советском мюзикле.

Ждать придется долго.

Ход искусства подобен маятнику. В нем постоянно бурлит энергия «отрицания отрицания». Только крайние точки, только борьба противоположностей. Особенно у нас – в стране, где каждое новое не просто отрицает, но и норовит уничтожить ненавистное старое.

Пройдет еще немного времени, и воцарившийся было «бытовой» кинематограф, пройдя первую фазу радостного изумления, покажется исчерпавшим если не свои возможности, то свою новизну. И будет полемически «отменен» новым взрывом кинематографической условности и зрелищности. Пройдет едва десятилетие с того времени, как Михаил Ромм снял «Девять дней одного года» и фильм этот, став своего рода эстетическим манифестом, обосновал приход нового этапа не только в биографии мастера, но и во всем нашем кино. И появятся «манифесты» новые. С ними выступят, один за другим, Ролан Быков, Александр Митта – сторонники зрелищного кинематографа. А потом вчерашние противники все-таки попытаются найти пути друг к другу, вступят в союз, и тогда им понадобится актер нового типа.

«Вот и наступило мое время, – вздохнет Люся в одном из интервью. – Но сколько же пришлось ждать…»

То, что для истории кажется мигом, для одной-единственной человеческой жизни – вечность. Поэтому Гурченко вспоминает это десятилетие как пору полной и безнадежной безработицы.

Безработица

На моей памяти не было собрания или конференции, где бы кто-то из ораторов с удивлением и сочувствием не называл мою фамилию. Как же так, актриса, зарекомендовавшая себя в жанре музыкальной комедии, а также в драматических ролях, и вот несколько лет находится в простое. Сначала мне даже льстило, что коллеги признают меня, беспокоятся, считают актрисой…

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

В эти годы, однако, случилось много такого, из чего потом сформировалась Людмила Гурченко «Пяти вечеров» и «Семейной мелодрамы».

Она прошла, например, школу Владимира Венгерова – грандиозного по мастерству и таланту ленинградского режиссера, который не очень умел себя продвигать и потому остался в тени более энергичных коллег.

Гурченко сыграла у него в «Балтийском небе» и в «Рабочем поселке» – фильмах жестко реалистичных, по типу прямо противоположных ее любимым музыкальным комедиям. Но они были связаны с самой близкой ей темой – войной, память о которой в ней никогда не остывала. Поэтому она так хотела в них играть – хотела себя попробовать в другом качестве. А заодно – развеять уже сложившиеся предубеждения и коллег, и режиссеров, и своих учителей. В ней уже тогда сидело какое-то непробиваемое упрямство – то, что потом выработается в характер жесткий, но ранимый, хрупкий, но стойкий.

Владимир Венгеров мне рассказывал:

– Шли пробы на роль девочки в «Балтийском небе». Люся пришла в павильон в валенках, в шапке с длинными ушами, черты лица заострились, в глазах тревога… Ничего общего с той беззаботной красоткой, какую мы знали по «Карнавальной ночи». Всех убедила, что именно она должна играть эту блокадную девочку. Хотя, помню, ее педагоги, Макарова и Герасимов, были весьма удивлены, что Люсю Гурченко взяли на драматическую

роль: ее общепризнанным амплуа тогда были песни. Тут она действительно не знала себе равных! В перерывах между съемками все, кто были в павильоне, собирались ее слушать.

Но то, что она была настоящей актрисой, мне стало ясно сразу. Уже тогда – опытной, активной, цепкой. Понравились мы друг другу, сразу нашли общий язык. Работали на полном доверии, и к делу она относилась всегда очень серьезно. Потом я ее пригласил на трудную драматическую роль в «Рабочем поселке», и сыграла она, на мой взгляд, блестяще. Она уже тогда доказала, каким широким диапазоном красок владеет. Потом мы ее пробовали и в «Живом трупе», и она отлично пела цыганские песни. На роль утвердили другую актрису, но озвучивала ее все равно Люся Гурченко…

Венгеров вспоминает, что в работе над «Балтийским небом» проблем с Гурченко не было никаких. И сомнений тоже. В роль она вошла так органично, что лучшего и желать нельзя. Скудное военное детство было ей хорошо знакомо: как и ее героиня, ленинградка Соня, она голодала с мамой в оккупированном Харькове и так же, расставаясь с ней хоть на час, не знала, увидит ли снова.

Ей были знакомы эти обледеневшие стены давно не топленной комнаты, и жизнь на грани небытия, и то чудо, что жизнь все-таки продолжалась, – люди хотели надеяться, и каждый лучик радости воспринимался как счастье. Соня была постарше харьковской Люси и чуть помоложе Люси нынешней, но в фильме проходило время, и Соня росла, из угловатого подростка становилась девушкой и узнавала первые терзания любви и ревности.

Роль эта была далеко не главной: по идее, Соня как бы воплощала судьбу поколения, выросшего на войне. Но Гурченко не была бы собой, если бы память тут же не подсказала ей множество деталей, какие знать может только человек, сам переживший вот это, запредельное:

– Мы же на улицах трупы раздевали! Потому что не в чем было ходить. Сначала страшно, потом – привыкли. Как будто так и надо.

Девочка с мышиными хвостиками тоненьких кос. В глазах уже застыло постоянное предощущение беды. Такой мы видим ее в первых кадрах. К этому внешнему, очень точному рисунку Гурченко, уже от себя, добавила дворовую скороговорочку, хорошо знакомую ей повадку подростка, выросшего на улице: ее Соня очень натурально тузит младшего брата Славку – беззлобно и больно, с сугубо воспитательными целями. Но уже в соседнем кадре, на крупном плане, играет переживание так, как видела в

кино, как это вообще было принято на экранах в те годы, – так, чтобы никакая краска не ускользнула бы от зрителя. Вся душа как на ладони. Сейчас это чуть забавно смотреть, несмотря на весь драматизм ситуаций. Зато потом можно было перестать «играть трагедию», и Люся Гурченко начинала просто жить на экране с этой своей дворовой повадочкой. И возникала та достоверность, какая через несколько лет станет безусловным завоеванием нашего кино.

Ей особенно удались эпизоды «пробуждения», «оттаивания» героини. Вот только что прибежала с улицы в своих огромных валенках, в ватных стеганых штанах, с повязкой дружинницы на рукаве – женщина из фронтового города, без возраста и личной жизни: не до того – война! Распахнула шкаф. Блеснули лакированные туфли, зашелестели мирные платья, пришельцы из каких-то других, далеких времен. А у нее еще детская припухлость на лице, она тех времен, по сути, и не знала по-настоящему. Сбросила ватник. Примерила платье. Присела церемонно перед зеркалом, накинула прозрачный оренбургский платок – интересно, что получится. То танцовщицей себя вообразит, то тореро. Диковинное, невиданное зрелище перед нею в зеркале. Она себя такой и не видела никогда. Смотрит вопросительно. Неужели так может быть? Неужели так будет?

Этот эпизод становился в фильме предвестием новой жизни. За окном грохот – бьют наши, уверенно, близко. И девушка, только что сбросившая с себя нелепый кокон блокадного подростка, прямо в этих хрупких туфельках бежала на улицу, на снег, встречать эту победную канонаду.

И сломан тягостный ритм. Прорвана блокада. Как весна, врывается в фильм длинный, упоительный эпизод первомайского вечера с танцами, с оркестром – как до войны. И с таким человеческим братством, какое возникает только в годы больших испытаний.

Так почти эпизодическая героиня романа Николая Чуковского в фильме стала персонажем со своей, очень важной темой: мотив пробуждения в подростке девушки, мотив весны и победы, мотив города, сбрасывающего зимнюю серость и возвращающего себе прежнюю поэзию и красоту, – все это сливалось, чтобы передать настроение людей в преддверии победы, всеобщее робкое, но радостное предчувствие возрождения.

Гурченко в этих эпизодах – как обещание прекрасного. Есть что-то песенное в том, как они с Олегом Борисовым играют сцену свидания на улицах Ленинграда, в этих бесконечных блужданиях по мостам, освещенным призрачным светом белой ночи, в снова и

снова повторяющихся, как рефрен, словах прощания, в этих руках, которые не могут расстаться, в этом контрасте ощетинившегося, замершего города – и торжествующего чувства победившей жизни.

Все, чем поразит нас Гурченко через много лет, уже прорастало в этой картине. Но автор романа требовал снять фильм с экрана: ему не нравилось своеволие режиссера. И если после «Карнавальной ночи» рецензии шли потоком, то теперь в печати промелькнуло лишь несколько одобрительных строк о работе актрисы. Серьезного разговора об этой необычной для нее роли тогда не состоялось ни в критике, ни в профессиональном кругу. Роль, на которую возлагалось столько надежд, упала в пустоту, и Гурченко так и осталась в неведении, что этой в картине у нее получилось, а что нет.

ВГИК с его педагогами был давно позади, надо было плыть по киноморю на свой страх и риск. А будет буря – мы поспорим! Фильм Венгерова заставил ее поверить в себя как в «серьезную артистку». С этим задором и вошла Люся Гурченко в новую работу – в экранизации романа Панаса Мирного «Гулящая».

Мелодраматичность фабулы была фильмом многократно умножена. Киевский режиссер Иван Кавалеридзе был не в лучшей форме: уже в сценарии пошли в отходы психологические нюансы, отцежена «литературная вода», остался пунктир трагической судьбы героини. Ушел и воздух романа – теперь это был комикс, пересказ, беглость которого должна была компенсироваться преувеличенно надрывной интонацией. Оттого весь климат фильма был искусственно взвинченным, нервическим, располагающим к экзальтации, пафосу и примитивной символике.

Хуже всех себя чувствовала в этом климате исполнительница главной роли. «Актеры окружения» тут были как рыба в воде – они послушно позировали в патетических композициях, их герои не ходили, а выступали, не говорили, а возглашали. В сценах барского веселья фильм впадал в водевильный тон, и пьяные гости плясали на столах, куражась на манер гоголевских персонажей, но не из книги, а из оперы. Зато когда молодой сочинитель пытался завоевать расположение девушки с сомнительной репутацией, его тень коршуном нависала над ней, как туча над судьбой, и актрисе оставалось только соответствовать, раскалять до предела свои эмоциональные струны.

Она все делала, что требовалось. Но чувствовала себя неуютно. Все ее актерское существо чуяло неправду. Интересно наблюдать, как проходит Гурченко эту трудную для себя школу

плохого кино, четко, профессионально выполняя режиссерские задания – те самые, какие потом будет чувствовать за версту и решительно, а иногда и агрессивно отвергать, уже как художник.

Вот идут первые эпизоды: Христя еще чиста как слеза, она счастлива, потому что ее взяли в богатый дом прислугой, и полюбоваться можно, как сноровисто накрывает она стол для гостей. На водевильный шабаш смотрит с ужасом, дивится, прикрывая рот уголком платка. Отыгрывает каждую ситуацию сполна.

Как во всяком пересказе, события мчатся, и актерам надо взлетать на эмоциональные вершины без разбега. Уже на первой десятиминутке свершается убийство, судьба Христи сломана, к ней прилипло прозвище Гулящая, и она идет по селу, озираясь как затравленный пес. Теперь от актрисы требуют играть затравленность, и ее Христя действительно похожа на забитого пса. Не забывает также про деревенскую неуклюжесть – даже косолапит немного.

Принцип фильма: один кадр – одна эмоция. Эмоция замкнута внутри кадра, у нее нет истоков и не будет продолжения – нужно все вложить в этот кадр. Зритель должен ежесекундно ощущать обреченность этой судьбы, поэтому все, что делает Христя – чистит ли ботинки, раздувает ли сапогом самовар, – она делает с выражением напряженного, порывистого ожидания. Мимика актрисы кажется неправдоподобно бедной для той Гурченко, какую мы знаем.

«Звездные минуты» наступают, когда Христя нанимается в шантан. Лихо пляшет в платье с глубоким декольте, в залихватской шляпке – мелькают оборки, чулки, подвязки. Камера берет ее в кадр так, чтобы была хорошо видна на подбородке развратная мушка.

«Я так устала!» – говорит Христя, поблескивая хрустальными сережками и драматически скосив глаза по диагонали кадра вниз и вбок.

Хорошенькую субретку увозил к себе в имение богач Колесник, и фильм срывался в стихию того, что мы теперь назвали бы мюзиклом. Пробудившись утром в роскошном палаццо, Христя упоенно, на манер Карлы Доннер из «Большого вальса», ходит по своим апартаментам, поет романс, целует грифов на мраморной лестнице, в шикарном платье с хвостом танцует на ступеньках. Неожиданно прорвавшаяся стихия романтического кино продолжает буйствовать на солнечных лужайках перед прудом, где Христя щебечет с цветочками. И патетически контрастирует с мотивом народного горя: здесь же, среди мрамора и зелени, случается стычка крестьян с их барином-

угнетателем. В финале, изгнанная отовсюду, Христя замерзает у порога родного дома. Идет жесточайшая мелодрама, ее стиль явно навеян сценой безумия Офелии, а предсмертную мечту Христи: «Приду домой, все побелю… И детки повиснут на шее и скажут: „Мама! Мама! Мама!“» – Гурченко играет, в точности воспроизводя интонации Аллы Тарасовой в популярном фильме «Без вины виноватые». На ней костюм из «Золушки». И она безукоризненно красива, даже когда ее сковывает мороз.

Роль складывалась из лоскутков, каждый – из какого-то другого фильма. Некоторые из этих лоскутков Гурченко проигрывала азартно, подражая когда-то виденному, – это и было для нее тогда актерством. В других – не понимала, что делать. Судьба Христи никак не связывалась с ее опытом, воспринималась чисто литературно, а режиссер не предложил более основательных опор. Не имел их и весь фильм.

Эта картина подытожила самые мрачные прогнозы. Играть с таким надрывом могли сотни актрис. Чудо уникальности, обещанное в счастливую «карнавальную ночь», не свершилось. Звездное сияние угасло в «Девушке с гитарой», в «Гулящей» не состоялась и драматическая актриса, это было теперь ясно каждому.

Кино – вещь жестокая. Не состоялась – и мимо. Можно снимать других. Винить некого. Кино вообще не привыкло работать на актера, настраивать свои струны под его мелодию – берет то, что в данный момент требуется, а если актер того предложить не может, тогда извините.

Придет время, и кино начнет подстраиваться под Людмилу Гурченко, как некогда подстраивалось под Любовь Орлову. Немногим посчастливилось отвоевать это право – диктовать свои условия, свой климат, стиль, тему. Реализовывать в фильме богатства собственного опыта, жизненного и профессионального, подобно тому, как это делает писатель, драматург, композитор – автор.

Она станет автором своих ролей.

Тогда она еще этого не умела. Да и не была к этому готова: ее актерство еще не вырастало из жизни, даже почти не соприкасалось с нею. У нее была другая внутренняя установка: в кинопавильон она входила как в мир грез. Она была действительно, по словам одного из режиссеров, «сырым материалом».

В принципе, должны существовать в искусстве люди, в профессию которых входило бы умение разглядеть в «сыром материале» его возможности, увидеть сильные стороны таланта, часто упрятанные под шелухой штампов. Они должны быть по-

хозяйски рачительными, чтобы все шло в дело и каждое зернышко таланта – прорастало.

Театральный режиссер заинтересован в творческом росте труппы. Он росткам помогает стать талантами. Кто поможет молодому актеру в кино? На Западе у каждого Дэймона и Питта есть умелый импресарио. А у нас и теперь научились раскручивать «звезд» только в шоу-бизнесе – причем ставка не на оригинальность, а на штамп, не на талант, а на внешнюю броскость. Актер кино не имел такой поддержки тогда, не имеет ее и сейчас.

И вот всесоюзно знаменитая Гурченко играет безымянных эпизодических «шансонетку», «буфетчицу», «майора милиции»… Каждая такая роль – один-два съемочных дня. Остальное – молчание. Так продолжалось четыре года. Больничную тишину, воцарившуюся теперь в ее судьбе, первым нарушил не критик и не режиссер: представители этих славных профессий блуждали по иным галактикам в поисках новых звезд. Молчание нарушил собрат по ремеслу. Журнал «Советский экран», выходивший тогда миллионными тиражами, напечатал статью Эраста Гарина. Замечательный мастер, воспитанник легендарной «Фабрики эксцентрического актера» и сам живая легенда нашего кино, своими подслеповатыми глазами первый разглядел главное, на чем замешено дарование молодой актрисы. Он написал о том, что в искусстве всегда дефицитно и чего нельзя упускать так близоруко и бестолково.

– Меня удивляет пренебрежение молодых к фантазированию в образе. Очень часто играют ничем не обогащенное свое неповторимое «я». Гурченко обладает жаждой фантазирования. Она – подлинная актриса перевоплощения. Острая, яркая комедийность и глубокий, сдержанный драматизм – все ей доступно. Прирожденная «лицедейка», как сказали бы в старину… Издержки экранизаций, когда погоня за литературным первоисточником сводит сложные сцены к примитивной информации, безусловно, сковывали одаренную актрису. И тем не менее во всех этих ролях она показала огромные артистические возможности, какие редко соединяются в одном лице. Хочется пожелать Гурченко общения со зрелыми художниками, которым не изменял бы вкус и чувство меры. Хочется увидеть ее на сцене, где ее фантазия, темперамент, своеобразие, редкое свойство «заражать» зрителя могли бы проявиться со всеми нюансами. И конечно, хочется увидеть ее в новых фильмах, которые откроют – я в этом уверен – неизвестные еще нам возможности талантливой актрисы.

Номер журнала с отзывом «самого Гарина!» стал семейной

драгоценностью. Он лег в домашний архив рядом с самодельным альбомом, куда Марк Гаврилович Гурченко бережно вклеивал рецензии и фотографии из газет.

И вновь – тишина. Семейный архив казался теперь кладбищем надежд.

Там хранилась вырезка из харьковской газеты «Красное знамя» за 1957 год – земляк-журналист писал ликующе: «Еще недавно Людмила Гурченко была ученицей 6-й средней школы. Она любила петь, танцевать, играть на рояле, аккордеоне. И когда перед нею встал вопрос „кем быть?“, у нее готов был твердый ответ – артисткой. На старших курсах института начались первые съемки в кино. Маленькая роль комсомолки-агитатора в „Дороге правды“, роль Тани Балашовой в картине „Сердце бьется вновь“, а затем – „Карнавальная ночь“!»

На этом – обрыв.

Обрыв жизни – как обрыв ленты в плохом кинозале. Только нельзя крикнуть механику: «Сапожник!» Кто у нас тут механик?

Я сейчас, наверное, нагнетаю, драматизирую: ну что случилось, право же! Поснималась – дай посниматься другим. Сколько людей в искусстве куда-то кануло в расцвете сил – и ничего, искусство живо… Людмиле Гурченко в конечном итоге еще повезло: она снималась, даже слишком много, как считают некоторые. Счастливая судьба, драматизировать ее не нужно.

Драматизирую оттого, что страшно вообразить, что все вдруг кончилось бы тогда на полной и окончательной катастрофе «Гулящей». Не было бы того, что мы называем феноменом Людмилы Гурченко и что так и войдет под этим именем в историю нашего кино.

Могло так случиться? Некоторые считают – не могло: настоящее всегда прорастает.

Но сколько зрительских надежд угасло, сколько актерских имен потерялось на взлете – где они, эти наши былые кумиры? Ведь живы где-то – о чем думают, как себя чувствуют? Мы об этом узнаем только из некрологов: оказалось, вчерашняя красавица, чтоб прожить, мыла полы в подъездах, а вчерашний гений, завоевав мировые экраны, потом таскал ящики с водкой в гастрономе, пока не умер от болезней и тоски.

Не я драматизирую – к сожалению, жизнь.

Невероятно, но факт: чтобы выстоять, в кино нужна вот такая неистовая, сокрушительная жажда творчества, какая вела по жизни нашу Люсю. Нужны ее жесточайшая, не всем понятная самодисциплина и мужество верить в себя, когда все вокруг уже верить перестали. Она «сама себя сделала», и это тоже уникальное свойство ее судьбы и характера:

– Вот так они и шли – дни, потом месяцы, потом годы, а казалось – проходила вечность. А я все ждала и ждала роли, и эта пауза затягивалась и затягивалась. Она меня по-настоящему пугала. Сил тогда было много, и очень хотелось играть! Конечно, были какие-то концерты, выезды, литературные чтения… Я возвращалась из этих поездок переполненная новыми впечатлениями. Куда их деть? Как их выплеснуть? И тогда я стала писать песни…

Это была пустота, которую она отчаянно пыталась заполнить. Кто-то умеет делить свое время на труд и на расслабуху: врач снимет халат и, пообедав, займется футболом или лыжами; продавщица, отдежурив, постарается забыть о толпе покупателей – Люся этого совсем не умела и вне профессии не жила ни секунды. Наблюдала людей, подмечала интересную повадку, эксцентричную манеру, выразительный жест, характерный говорок. Шла – словно танцевала в только ей видимом образе и только ей слышимом ритме. Рассказывая, показывала. Играла беспрерывно, лицедействовала, перевоплощалась, обрушивала на собеседника поток мимолетных зарисовок – была бы публика. Так живописцы прошлого оставляли на салфетках кафе свои наброски – им нужно было писать постоянно. Не для тренажа, не для самовыражения: это такой способ осваивать мир, общаться с ним, функционировать в нем – жить.

Зарисовки, даже на салфетках, все-таки остаются. Актерский набросок к роли, даже гениальный, промелькнув в дружеской беседе, исчезает. Словесные описания бессильны. Остается ощущение бурной талантливости собеседника.

Это качество не универсально даже в актерском мире. Многие обходятся без него. Для них не так трагичен творческий простой. Для актрис, подобных Гурченко, это катастрофа. Мы почувствуем ее глубину, если вообразим, что вдруг утратили дар речи. И накопления души больше не находят выхода.

Гурченко упорно искала выход.

Театр

Сцены у театра не было. Спектакли не ставились. Но они репетировались! Репетировались на самодеятельных началах. Чтобы актер не мог забыть, что он все-таки актер.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Эраст Гарин в своей статье написал, что ей нужно работать в театре – работать углубленно и сосредоточенно. И она попыталась прийти в театр. К театру всегда относилась сложно. Чтобы передать свое ощущение от несимпатичной ей сценической манеры, она делала «премьерное» лицо и патетично возглашала, вкусно подавая каждую букву: «Вадим, ты не прав!» – «Нет, ты не прав, Сэргэй!»…

Впрочем, это не мешало ей с восхищением вспоминать о других театральных впечатлениях: «Как-то забрела в „Современник“. Шел спектакль „Назначение“. Он меня поразил какой-то предельно естественной интонацией. Люди на сцене говорили, как дома. Актеры играли так, что не видно было режиссуры. Я поняла, что ничего так не хочу, как быть принятой в этот театр».

Это из ее интервью 1977 года. Театр и раньше привлекал ее возможностью прямого контакта со зрительным залом, непосредственной реакцией публики, способностью актера и зрителя «поджигать» друг друга.

Но по-настоящему любовь с театром не задалась. Гурченко на сцене никогда не поднималась до вершин, какие играючи брала в кино. Это чувствовала, это ее ранило, и она к театру пыталась вернуться до конца дней, попутно убеждая себя, что «зелен виноград»:

– Все-таки по-настоящему я живу только на съемочной площадке. Ну нравится мне ее запах, даже этот вечно слепящий свет. Многие его не выдерживают – устают, жалуются. А я плыву, купаюсь в нем – и счастлива. В театре такого не бывает!

Дорога надежд и разочарований на ее театральном поприще была длинной. Пройти ее сейчас заново интересно, но и трудно: кинороли, даже самые неудачные и давно забытые, легко воскресить одним нажатием компьютерной клавиши, а роли,

сыгранные на сцене, исчезли навсегда. Воспоминания о них скудны и ненадежны, скорректированы впечатлениями о ее позднем актерском опыте. И все же надо понять, почему не состоялась театральная судьба. И что при этом она потеряла. И потеряла ли вообще.

Для первого показа в «Современнике» она самостоятельно подготовила роль в пьесе полюбившегося ей Александра Володина «Старшая сестра». Смотрела вся труппа театра – того самого, что был в те оттепельные годы одним из самых притягательных центров для свободомыслящей интеллигенции. Это был союз единоверцев в искусстве и в общественной жизни, он возник по внутренней потребности, из студенческого курса, и постороннему войти в него было не так просто. Не потому, что союз этот был замкнут, – он как раз был распахнут навстречу любому, кто умел думать и чувствовать. Но в нем сложилась своя устойчивая система взаимоотношений, свой кодекс актерской чести, своя концепция творчества в современном театре. И своя очень жесткая дисциплина, требующая от «рыцарей» этого «ордена» полной самоотреченности. Никаких сторонних интересов. Никакой личной жизни. Репетировали ночами, держались на кофе и энтузиазме.

И никакой «звездности». Нет ролей больших и маленьких. Каждая – самая главная в пьесе и в жизни. Никто не тащит на себя одеяло. Все равны. Все делают общее дело, и нет его важней.

– Это была каторга, – скажет мне много лет спустя, вспоминая, один из «рыцарей». И, помолчав, добавит: – Но какая счастливая!

Гурченко в труппу приняли. И она стала выходить на сцену, к подножию которой собиралась «вся Москва». Что могла она сказать «всей Москве»?

Из беседы с актрисой «Современника» Людмилой Ивановой:

– Теперь это смешно вспоминать: мы с Люсей Гурченко играли почти массовку: у меня роли чуть побольше, у нее – чуть поменьше. Был у нас такой прекрасный спектакль – «Без креста», по Тендрякову. Мы играли там колхозниц-доярок. У меня хоть кусочек текста был – диалог с Евстигнеевым. У нее – вообще ни слова.

– А она не пыталась сделать свою маленькую роль заметней и ярче? Помните эти истории про девочку из кордебалета, которая заставила весь зал смотреть только на нее, бессловесную? И ей тут же дали главную роль!

– Нет, не пыталась. Да это и не нужно было спектаклю. А вот в «Дне свадьбы» у нее была роль побольше – Майка. Характерная роль, и там она могла использовать какие-то свои наблюдения –

социальные зарисовки, какие она очень хорошо умеет делать. Потом мы поехали с концертами – Тамбов, Донецк, Херсон. Фактически это был ее творческий вечер, а мы просто помогали ей работать. Она играла большой эпизод из «Старшей сестры» – играла гастрольно, концертно, как звезда. Это была сцена прихода Володи, жениха, – он пришел свататься, а Надя демонстрирует ему свои таланты. Актрисе тут можно попеть, потанцевать, вообще – показаться разнообразно. А во втором отделении она пела. У нас был небольшой ансамбль, и вот под него она пела песни из фильмов, романсы. Для меня это была колоссальная радость: я вообще очень люблю, как она поет. К тому же Люся тогда впервые исполнила мою первую песню – «Улица Горького»… Там, в поездке, мы сдружились. Люся, понимаете, из тех людей… как бы сказать… она – личность. Поэтому ее и пригласили в наш театр – в нем всегда ценился актер-личность. Ефремов собирал именно таких людей, единомышленников. Но ей там было трудно. Каждый, кто приходит в «Современник», трудно притирается. Тем более что она к тому времени была уже сложившейся актрисой, многое умела – а тут надо было начинать все сначала, выходить в ролях «кушать подано», и никакой уверенности в том, что дадут играть что-нибудь серьезное. Она и без кино жить не могла, а с этим делом у нас в театре, знаете ли, было очень строго…

Иванова неожиданно улыбнулась, что-то вспомнив:

– Вот что мне в Люсе всегда нравилось: она даже в самые тяжелые для нее времена не теряла веру в себя. Как говорят англичане, *keep smiling* – «продолжай улыбаться»; всегда приходила подтянутая, элегантная, держала себя так, будто все у нее в порядке, – вот это в ней было замечательно! Наверное, поэтому люди к ней тянулись. Опустить руки – это, знаете, каждый умеет… Ну, а потом Игорь Кваша стал ставить «Сирано де Бержерака». И тут Люсе впервые дали играть по-настоящему большую роль – Роксаны. Помню, мы собрались как-то ночью – у нас тогда ночные репетиции были обычным делом, нам поставили декорацию – огромную лестницу, и Кваша решил попробовать на этой лестнице как бы в схеме представить весь спектакль – как это будет выглядеть. И Гурченко с удивительной своей пластикой попыталась на этих ступеньках наметить единым махом всю роль, как она ее видит. Где-то текстом из роли, где-то абракадаброй, где-то английской тарабарщиной, пародируя, как это сделала бы, например, английская актриса, – всю роль вот так и прошла. Это так резко, смело было, что я просто с завистью смотрела: немногие так могут. На спектаклях с такой отдачей и таким азартом, так свободно и легко эту роль она потом уже

никогда не играла…

Я тоже помню эту ее Роксану. Честно говоря, в ней ничего не было от той распахнутой навстречу людям девушки, какая явилась нам в «Карнавальной ночи», и ничто не предвещало ту Гурченко, которую мы потом узнали. Рецензенты писали сдержанно, отмечали своенравность, деловитость и расчетливость ее Роксаны, но отказывали ей в поэтичности. А спектакль этот, для которого Юрий Айхенвальд сделал новый перевод пьесы, был прежде всего о поэзии и поэте, а сам перевод критики оценивали как значительное явление поэзии. Такой текст требовал от актеров особого мастерства – непринужденности, умения быть свободными в жестких рамках стихотворного ритма и при этом оттенять красоту слова. И здесь Гурченко явно чувствовала себя не в своей тарелке – кто-то из критиков даже заметил, как стесняет ее длинное платье, как она путается в его складках, как все актеры «Современника», великолепно умевшие передать быт и вкус своего времени, здесь тушевались перед загадкой «костюмной» пьесы Ростана.

– Я могу играть только то, что хорошо знаю! – так много лет спустя она ответила на довольно бестактный с моей стороны вопрос о фильме 1981 года «Идеальный муж». Фильм сверкал умопомрачительными интерьерами, шикарными туалетами, но Уайльд там и не ночевал: все выписанное тонким пером на экране лоснилось от масла, изящная пикировка стала унылой сварой. Гурченко играла коварную миссис Чивли; смысл ее пребывания на экране был скуден и сводился к простодушной формулировке одного из рекламных изданий: «Появляясь в каждой новой сцене во все более роскошном наряде, в немыслимых перьях вокруг немыслимых причесок, миссис Чивли плетет интриги, угрожает государственным деятелям, ссорит нежных и любящих супругов».

Гурченко играла откровенную «вамп», и критики соревновались в знании животного мира, подыскивая для ее коварной миссис все новые сравнения то с грозно рыкающей тигрицей, то с изворотливой змеей, то с жалящей осой. Она была, как всегда, хороша и в этой функции: была змееподобна и даже походила, как хотел Оскар Уайльд, на орхидею. Заодно демонстрировала умение носить самые причудливые одеяния, легко менять облик, быть яркой и темпераментной, чарующей и разящей наповал. Но эта миссис Чивли не имела отношения к нравам лондонского высшего света, так едко изображенным британским эстетом. Отыгрывались ситуации, интриги и козни клеймились со всем напором классовой ненависти, а такого понятия, как ирония или юмор, не существовало вовсе. Это была в такой же степени миссис Чивли, в какой, скажем, миледи

Винтер…

– Я могу играть только то, что хорошо знаю, – повторила Гурченко, даже не пытаясь защищаться. – Ну что я могла знать об английском высшем свете, о его интриганках? Я их и не видела никогда. Это просто не мое. Да, взялась – было интересно. Всегда ведь надеешься, что получится. Не получилось…

Она превосходно играла современниц и в этих ролях выразила свое поколение так полно, как это не удавалось, пожалуй, никому из наших актрис. Но в «костюмных» ролях ей не хватало той самой генетической связи с героиней, которая давала ей силы, как земля Антею, и делала ее актерскую интуицию безошибочной. Конечно, это касается ее драматических ролей. О жанрах шоу или мюзикла речи пока нет – там свои законы и правила игры: там актрисой руководит, подсказывает безошибочно точный тон ее снайперское – опять же уникальное – чувство музыки. Но об этом – отдельно.

Не забудем, что тень Лолиты Торрес витала над актерским имиджем Гурченко довольно долго. Она упрямо следовала за Люсей в ее драматические роли: сообщила необходимую «испанистость» ее Франческе и Изабелле, контрабандой проникла в «Гулящую». Не оставила ее и в театре. Сама Гурченко давно уже была готова расстаться с былыми кумирами, но от нее по инерции ждали экзотики. Она предлагала «Современнику» свою Надю из «Старшей сестры» – интуитивно понимала, где сильна, а где нет, и рвалась уже не просто блистать и лицедействовать. Уже был жизненный опыт, уже накапливались наблюдения, хотелось все это выразить – но играть пришлось Роксану. Люся, как никто, умела передать говор толпы, расхлябанной харьковской, «интеллигентной» ленинградской или «акающей» московской, она обладала совершенно бабелевским слухом на острую, живую, уличную разговорную речь. Умела подать ее вкусно, азартно, узнаваемо, сделать ее фактом искусства. А говорить со сцены надо было высоким слогом Ростана. Она и «Современник»-то впервые полюбила за то, что на его сцене все было «как в жизни», но ее первая большая роль пришлась на спектакль, где сам театр неуверенно осваивал и новый для себя язык, и способ сценического существования – «как в театре».

Что ж делать, училась прямо на сцене, на глазах у зрителей. Учились и ее партнеры по спектаклю, им тоже все было непривычно и неудобно. «Вот-вот споткнется Роксана на лестнице, вот-вот запнется Сирано или проглотит, забывшись, лучшую строчку», – писал театральный журнал.

Она делала успехи. Сам Юрий Айхенвальд, автор перевода, очень критичный к спектаклю, отмечал эти успехи Гурченко, для

которой каждый новый выход на сцену – «это шаг к своей Роксане»…

Она делала успехи и «сохраняла улыбку», уговаривала себя, что все хорошо, просто отлично: «Огромная радость – сегодня появиться в „Сирано де Бержераке“, завтра в эксцентрической роли гувернантки в „Голом короле“, а затем в пьесе „Всегда в продаже“ сыграть маленькую стиляжку Эллочку, которая выходит замуж за трубача, превращается в замученную маму и все продолжает жить надеждой на перемену судьбы».

Это – из оптимистичного интервью 1966 года.

Она тоже продолжала жить надеждой на перемену судьбы. Единственная большая роль в театре, да и та «не ее». Другие роли – без слов. Ее имя в последних строчках театральных программок: «Девушка – Л. Гурченко», «Прохожая – Л. Гурченко»… Для этих «прохожих» и «девушек» нужно было ставить на карту даже работу в кино: в театре был жесткий принцип: никаких киносъемок! Его нарушили только однажды – когда труппа снималась в фильме «Строится мост». Фильм ставил Олег Ефремов, играли в нем все актеры «Современника» и даже его администратор. Это была попытка театра утвердить свое кредо в кино, с помощью экрана сделать его достоянием миллионов зрителей. Картина вышла на экраны, но не оправдала надежд ни театра, ни публики. Ни, конечно, Людмилы Гурченко, которая через несколько лет после своего триумфа и потом долгого молчания появилась на экране в микроскопической роли.

Надежды на большую, настоящую роль в театре тоже таяли. И в миг, когда ей показалось, что она бессильно плывет по течению и выносит ее в какую-то совсем уж тихую, затхлую, застойную заводь, – в этот миг она из театра ушла: «Там для меня просто не было места: все места в вагоне были заняты».

Пробовалась в Театр сатиры. Не взяли. Свой уровень Театр сатиры оценивал выше. И ей стало страшно: жизнь катилась под откос, хотелось умереть. В одну из таких минут она позвонила Марку Бернесу, тоже земляку-харьковчанину, с которым как-то работала в одном концерте. И прямо сообщила: «Это Люся. Я умираю».

Бернес позвонил в Театр-студию киноактера. Это театр странный: там актеры коротают годы, пока идет полоса невезения. И не припомнишь случая, чтобы кто-нибудь там оставался, когда полоса эта кончалась: начинали сниматься и про театр забывали. Пристанище. Ковчег. Хорошо, что он был в кинематографе, – он многих тогда спас от ощущения ненужности и унизительной нищеты.

Ее взяли, и поначалу тень ее «испанистых героинь», кажется,

собиралась последовать за нею и сюда. Но Гурченко уже начинала бунтовать.

Ей дали роль Финеи в комедии Лопе де Вега «Дурочка». Она играла ее азартно и весело, теперь уже мало заботясь о чистоте «испанского колорита», – играла нашу, родную, русскую Финею, всего лишь испанскую маску в театральном карнавале. Впрочем, карнавал этим спектаклем вовсе не был предусмотрен, но такой уж это театр на Поварской улице в Москве: исполнители ролей менялись значительно чаще, чем названия в репертуаре, каждый приносил свое и каждый свое уносил. А спектакль – словно рама, в которую актеры по мере сил и способностей вставляли свои зарисовки-импровизации. Поэтому ни ясностью концепций, ни чистотой стиля здесь спектакли никогда не страдали; талантлив актер – с ним было весело и интересно, неталантлив – скучно и неловко. А Лопе де Вега здесь, в общем, ни при чем…

А вот в мюзикле «Целуй меня, Кэт!» маскарад был заложен уже в самом материале – поэтому и спектакль оказался одним из самых цельных и удачных в Театре киноактера. Помните, Кол Портер писал свои вечнозеленые мелодии для веселой «двойной игры»: игры в театр, который, в свою очередь, играет шекспировскую комедию «Укрощение строптивой». Две параллельные истории: влюбляются актеры Фрэд Грэхем и Лилли Ванесси – влюбляются герои, которых они играют, пылкий Петруччо и язвительная Катарина; флиртуют комедианты Лу и Билл, подобие опереточной «каскадной» пары, – флиртуют и их персонажи из шекспировской комедии Бьянка и Люченцо. Участники некой провинциальной труппы предстают то в своем актерском обличье, то в облике своих героев, две линии забавно переплетаются, путаются, контрастируют, оттеняют друг друга, придают всему двойной мерцающий смысл – игра! А главное – еще и мюзикл: драматическое действие легко переходит в танец и пение. Тут Гурченко в своей стихии: мелодии эти у нее в крови, импровизировать умеет, пародировать любит, и характер у ее Бьянки непростой – только дай волю воображению!

То, что делали на сцене не избалованные профессиональным тренажем актеры студии, трудно назвать пением и танцем, и все зрелище было очень далеко от того, что зовут мюзиклом. На этом неброском фоне бриллиантом сверкал дуэт двух прирожденных мастеров музыкального жанра – Сергея Мартинсона в роли Харрисона Хоуэлла и Людмилы Гурченко в роли Лу – Бьянки. Мейерхольдовец Мартинсон был и элегантен, и эксцентричен в каждом ритмически отточенном движении, стремителен и легок, словно годы не имели над ним власти; его отнюдь не певческий голос вплетался в плотную, насыщенную музыкальную стихию

Кола Портера так непринужденно, будто актер вот сейчас, по ходу действия импровизировал и эту мелодию, и этот танец, и весь сценический образ.

Гурченко в этом спектакле вновь узнала полузабытый вкус «звездных минут» актрисы, когда та совершенно уверена в себе. Когда все существо перед выходом на сцену словно звенит, переполненное радостной энергией, – так нетерпеливо звенит тетива натянутого лука. Миг – и полет начался, свободный, уверенный; ее несут волны музыки, которую она так любит, и в этом захватывающем, пьянящем ритме поднимаются навстречу из зрительного зала невидимые волны – зал почувствовал *настоящее*. Настоящий темперамент. Настоящее, а не сымитированное чувство музыки, подлинный, а не изображенный момент творчества. Люди на сцене не отрабатывали свой танец или свой образ, они жили в стихии мелодий и ритмов, делясь счастьем этой удивительной жизни со всеми, кто пришел их слушать.

В немногих и сдержанных по тону рецензиях на спектакль театра-студии дуэт Гурченко и Мартинсона неизменно выделялся особо: тут был высокий, непривычный для этого театра класс мастерства. И он напоминал о том, как мало на наших сценах истинно музыкальных зрелищ, как нова, остра и привлекательна эстетика жанров, идущих на смену ветшавшим «сборным концертам» и оперетте, – эстетика шоу и мюзикла. И что есть у нас прекрасные мастера, актеры, словно рожденные именно для этих по-особому трудных жанров.

Для этих актеров надо бы ставить такие спектакли специально.

Гурченко всю жизнь мечтала сыграть в мюзикле. Мы можем только вообразить, какая она была бы Долли или Мэри Поппинс… Ее кинороли в этом жанре случайны, разрозненны и почти не дают представления о ее возможностях: разбитная мадам Ниниш в «Табачном капитане», мадемуазель Бокардон в водевиле «Соломенная шляпка», Корина в «Небесных ласточках», Лолита в небогатой талантами экранизации оперетты Милютина «Цирк зажигает огни» – лишь обещание возможного пира, так сказать, «брызги шампанского». Уже под конец жизни она напишет в своей последней, самой откровенной и горькой книге, больше похожей на дневниковые, себе адресованные записи:

«Только что посмотрели мюзикл. Первый мюзикл, который я увидела на Бродвее. Иду и тихо сама себе плачу. Почему? Жизнь моя для этого жанра прошла. Совсем прошла. Поздно. Все уже поздно. А ведь именно для того, чтобы играть в этом жанре, я и приехала из Харькова в Москву в Институт кинематографии. О

драматических ролях я никогда не мечтала. Музыкальный фильм был мой идеал, мечта моей жизни».

…После «Современника» в театре-студии казалось вольготно. Ролей предлагали немного, зато в рамках роли делай что хочешь. И Гурченко, уставшая от долгого ожидания и накопившая за эти годы сокрушительную энергию, переполненная до краев житейскими наблюдениями, все эти богатства очертя голову выплескивала в своих «заграничных» спектаклях, меньше всего заботясь о строгости стиля и тона.

Ее ввели в давнюю уже постановку «Красного и черного», которая была осуществлена Сергеем Герасимовым с его учениками Натальей Белохвостиковой и Николаем Еременко. Белохвостикову она и сменила в роли Матильды де ла Моль.

Мне рассказывал Николай Еременко:

– Было очень интересно. И очень весело. Каждую секунду от Люси можно было ждать сюрприза – любой импровизации, шутки, озорства. Играли что угодно, только не Стендаля – это я знаю точно. Какая там утонченная маркиза де ла Моль! Играли, наверное, что-то вроде водевиля. Если сравнивать с тем, что делала в этой роли Белохвостикова, – небо и земля. Там был строгий, заданный режиссером рисунок. Тут – полная стихия, ее никто не ограничивал. Но было интересно, а с точки зрения профессии и полезно. Поэтому я охотно принимал эту игру и даже был ей рад. Хотя всем нам было уже совсем не до светских манер стендалевских героев…

Роли зарубежных дам в заурядных спектаклях не могли удовлетворить творческие амбиции Гурченко – она понимала, что может больше. Это «больше» было связано с окружавшей ее жизнью: Люся быстро накапливала опыт, он требовал прямого выхода в профессию. Гурченко играла маркизу – точнее, играла в свою маркизу – и ждала работы в кино. Ждал ее и весь этот театр-студия, где собрались люди кинематографические, всю жизнь бредившие не запахом кулис, а треском пресловутой хлопушки помрежа и бестолковщиной съемочной площадки. Эти люди прекрасно умели сохранять творческое состояние, даже когда оператор, тыча экспонометр им в щеку, что-то орал разъяренно осветителям там, наверху. Но они терялись на огромной сцене и в огромных ролях, которые нужно прожить на одном дыхании, сразу, за три часа спектакля. Они, привыкшие к «короткому дыханию» кадра, старались овладеть навыками театрального актера, и это им иногда удавалось. Но все равно были не из этого гнезда, знали свое ни с чем не сравнимое счастье и о нем тосковали. Лучше других об этом их состоянии рассказывала Елена Кузьмина:

– Студия киноактера – это биржа труда. Лежат альбомы с фотографиями. Стоит телефон. У телефона сидят люди. Ждут ролей. Здесь и начинается профессиональная жизнь «лучших из лучших».

Кузьминой еще повезло: она была любимой актрисой и музой сначала Бориса Барнета, потом Михаила Ромма – это обстоятельство позволило ей сделать карьеру на экранах, стать популярной и любимой зрителями. Среди мужей Гурченко знаменитых режиссеров не оказалось – ей за себя приходилось сражаться в одиночку.

В поисках опоры

Мотаясь из города в город, живя в гостиницах, самолетах и поездах, я все мечтала: вот вернусь в свой дом и заживу счастливой семейной жизнью. И вот после съемок я наконец-то оказалась дома, в квартирке на окраине Москвы. Но меня уже не ждали. Все для меня было здесь чужим. Три фильма подряд. В Москве бывала редко. Что ж, такая профессия.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Сначала я вообще не хотел писать об этом. Личная жизнь звезды, конечно, лакомая пища для желтой прессы, и люди перемывают ее подробности с не очень понятным мне вожделением. Но при встречах с Гурченко мы оба интуитивно обходили эту тему. Мне казалось бестактным расспрашивать, да и не хотелось уподобляться тому детсадовцу, которому непременно нужно посмотреть, что у подаренного ему медведя внутри.

Наверное, неосознанно берег в себе ощущение восторга перед земным чудом, которое посещало каждый раз, когда я смотрел фильмы с этой удивительной актрисой. Берег дистанцию, которую инстинктивно установил между созданными ею образами и тем, что казалось житейской мелочевкой, пятнами на солнце.

Люся тоже о личной жизни не распространялась. И кажется, ценила, что я не пытаюсь в это дело лезть, как лезут ненавидимые ею «журналюги». В этом мы друг друга поняли. Я понимал, что все раздутые прессой сложности ее характера – не более чем род самообороны. Она знала, что я это понимаю. Она на экране играла так, что себя заживо сжигала, – иные из ее коллег считали это непрофессиональным. Я не лез в интимные подробности – и как журналист в этом тоже был совершенно непрофессионален.

Когда после краха СССР стали быстро распадаться и моральные табу, которые нам вдалбливали в советских школах, – это воспринималось с почти физической болью. Рушились легенды: то, что вчера казалось безупречно прекрасным, в одночасье становилось уродливым, как хорошо поживший

портрет Дориана Грея, с которого сдернули покрывало. Звезды кино и театра стали наперебой писать мемуары, особенно упирая на интимные подробности своих бедовых, как обнаружилось, жизней. За ними последовали люди, имевшие к звездам причастность, – стали упоенно разоблачать кумиров, да еще с какой-то мерзко сладострастной интонацией, напоминавшей вкрадчивый голосок героини артистки Ирины Мурзаевой – вечно любопытствующей соседки из комедии «Близнецы», которая точно знала, что все вокруг пошляки и развратники, осталось только собрать факты.

Гурченко в двух своих книгах рассказала о детстве, об отце, о войне, о ролях – так полно и выразительно, что стороннему автору рассказать о ней что-то новое почти невозможно. В них она тоже тщательно обходила подробности интимной жизни, следуя неписаному праву на личные тайны.

Ее третья, последняя книга «Люся, стоп!» изумила внезапной откровенностью. Она вообще уже не похожа на книгу – скорее на дневник, адресованный только самой себе. Назначение дневника – выговориться. Опубликованные дневники очень часто разрушают тот главный образ художника, который живет в его творениях – полотнах, книгах, фильмах, ролях. Так случилось, например, с дневниками великого режиссера Тарковского – в них внезапно обнаружилась такая мелочность и мстительность натуры, которая открыла его фильмы с новой, неприглядной стороны: дневники стали просвечивать сквозь хрестоматийные кадры, разрушая их тщательно выстроенную гармонию.

Как сказали бы в Одессе: а оно кому-то нужно?

Я никогда не понимал желания известных людей вот так беспощадно срывать с себя одежды. Но и это входит в комплекс человеческих сложностей, которые тоже придется понять. И даже простить за то, что в нашем сознании опять разрушилось что-то важное, заменявшее нам эфемерный идеал. А недавно я прочитал откровения известной журналистки о том, как она изменяла, потом врала близкому человеку, потому что считает честность пороком. И понял, что в отсутствие общепринятых нравственных установок каждый начинает трактовать законы жизни по-своему. Все разбежались по своим сусекам, над каждым – свой закон. Стало быть, и осуждать никого не нужно.

Последняя книга Гурченко неожиданно оказалась сбивчивой, невнятной, непоследовательной. Она сама это чувствовала и предупреждала: «Эта глава будет совсем сбивчива и непоследовательна». Дневниковые записи. Протуберанцы отчаяния, сполохи вечных сомнений, плоды ночной бессонницы. Люся с юности крепко верила в добро, слишком крепко в него

верила и на него полагалась. Дитя войны, она была убеждена, что теперь, в мирной жизни, все будет хорошо. Что время предательств навсегда ушло. Что ушел холод – и все будут друг друга только любить, только помогать, друг другом только восхищаться. Жизнь оказалась много прозаичней, и расставание с иллюзиями было для нее процессом слишком грубым и мучительным. Холод только отступал на время, а потом возвращался снова и снова. И ей нужно было выплеснуть преследовавший ее страх холода – физического и человеческого – на страницы.

В этой книге она уже открыто пишет о пяти своих замужествах, из них четыре закончились крахом. Пишет об изменах людей, которым верила. Слова «измена» и «предательство» срываются с ее пера так часто, что теряют свой чрезвычайный смысл. В музыке нельзя всю партитуру играть «фортиссимо» – но именно в такой, предельной интонации звучит ее книга-исповедь.

Поэтому все-таки о личной жизни. Тем более что здесь, как ни у кого более, явила себя уникальная способность этой актрисы абсолютно все увиденное и пережитое – все, без остатка – претворять в материал для ролей. Она всегда играет то, что знает, что так или иначе прошла сама. Отсюда особая, личная интонация всех лучших ее картин.

Люся с детства поняла особенности своей «психофизики». Они полнее всего сформулированы у Николая Заболоцкого:

> …Что есть красота
> И почему ее обожествляют люди?
> Сосуд она, в котором пустота,
> Или огонь, мерцающий в сосуде?

Она не случайно считала, что на ее лице «можно нарисовать все что угодно» – «резиновое лицо, гуттаперчевое». В фильме «Рецепт ее молодости» ей нужно было сыграть героиню, которую и триста лет жизни не могли сделать менее молодой и прекрасной. Какой должна выглядеть такая женщина? Ее уже ничем не удивишь, она от всего устала, но все так же красива, и это единственное, что ее изумляет. Как передать это постоянное, застывшее на лице изумление, восхищение собственной красотой?

– У нас в группе была очень опытная гримерша. Я ей говорю: «Может, поднять брови кверху – вот так?» «Ни в коем случае, – отвечает, – вам от этого будет больно. Брови лучше убрать совсем – и идите на съемку прямо так, без косметики, с утренним лицом

– какое есть». Я ее послушалась, брови выщипала, иду на студию – в проходной меня не пускают: никто не узнает. Никакое лицо, я же говорю вам! Так и мама всегда говорила. Зато папа сразу понял, что это лицо актрисы. Он был уверен: «Ты, дочурка, в кино будешь первой павою!»

Так и произошло. Люся могла без всяких комплексов открыть гостю дверь с этим самым «никаким» лицом. Но на самом деле ей и грима не было нужно: она без особых ухищрений в любой момент могла изобразить и неказистое, и смешное, и уродливое, и прекрасное – все что хотела.

И вот с этим «никаким» лицом, но уже с репутацией самой заводной девушки Института кинематографии она влюбилась в студента сценарного факультета Бориса Андроникашвили. И сразу поняла: это ее обещанный папою принц. Он и внешне отвечал всем представлениям о принцах: был выпечен из какого-то другого, более благородного теста и обладал той изысканной тонкостью черт, которой отличались светские герои ее любимых фильмов. Он действительно был аристократ – недаром вскоре сыграл князя Арчила в фильме «Отарова вдова» и был в этой роли более чем органичен. В профиль его вообще нельзя было отличить от красавцев-героев какого-нибудь «Петера» или «Возраста любви». Он был интеллектуал, знаток изящных искусств, его можно было боготворить.

Они сошлись, вода и камень, лед и пламень. Люся потом рассказывала о себе тех лет с великолепной самоиронией – и снова как о гадком утенке, затесавшемся в стаю лебедей:

– У Бориса была родословная – ой-ей! Он сын писателя Бориса Пильняка и Киры Андроникашвили. Пильняк по происхождению обрусевший немец, по фамилии Вогау, он был и главой писательского союза, а потом его по доносу обвинили в шпионаже и расстреляли. А Кира – княжна, замечательная актриса и режиссер, ученица Эйзенштейна. Она родная сестра Наты Вачнадзе, а Ната – это вы, конечно, знаете – знаменитейшая актриса немого кино, она тоже Андроникашвили, а Вачнадзе она по мужу. И вот Кира Андроникашвили как-то приехала в Москву навестить молодых, и я угощала ее кофе. Помните, были такие кофейники: туда всыпаешь, ставишь на огонь, и там трубочка начинает свистеть – якобы готово и пора наливать. Я Кире налила чашечку, она пригубила. Я кофе подогрела, опять налила. Ну не знала я, что такое кофе! У нас в Харькове кофе не пили! Мы и чай не пили – папа говорил: молоко, только молоко! Он был человек деревенский, пил молоко и до старости сохранил все зубы – ни одного кариеса! Молоко. А это все – вода. Но Кира пила этот жидкий, переваренный и пять раз разогретый кофе – и ни слова

упрека мне не сказала. Будто и не заметила, что я делаю что-то не то. Вот настоящий аристократизм!

Так рассказывала Люся спустя много лет, когда романтические бредни давно отлетели и над ними можно было только горько посмеиваться. Но крах первой любви долго саднил ей душу – он впервые показал, что жизнь много сложнее, а главное, мусорнее мечты. Идеальные герои водятся только в кино. В жизни они становятся просто людьми, и контраст часто оглушает.

У них уже была дочка Маша. С ней появилась проза быта. Принц к этой прозе не был приспособлен – широкая, открытая для любви грузинская натура. Изменял, конечно, – кто у нас без греха! А для нее, максималистки, это было катастрофой – крушением грез. Измены боготворимого принца Люся считала предательством, и в ее жизни словно вдруг погасили свет. Расстались они по ее инициативе. Но и этот процесс развода ранил ее мелочными, кухонными, какими-то позорно обывательскими, в ее представлении, подробностями: «Все, что ему было нужно, это жилплощадь – полкомнаты в коммуналке! Всех ненавижу, никому не верю, даже тебе боюсь верить», – писала она своей студенческой подруге актрисе Татьяне Бестаевой. Это залитое слезами письмо Бестаева прочитала в телепрограмме «Исповедь» 2011 года, уже посмертной.

Для романтически настроенной Люси, которая тогда существовала скорее в мире целлулоидных грез, чем в реальности, эти четыре года брака оказались первым обескураживающим открытием уже не киношной – реальной жизни. С той поры Люся решила, что ничего нет страшнее, чем человеческая подлость.

Второй ее большой любовью стал актер Александр Фадеев – сын знаменитой мхатовской актрисы Ангелины Степановой и приемный сын автора «Молодой гвардии». Он тоже не выдержал испытания: при первом подозрении Люся прогнала и этого принца. Ее представления о жизни и впрямь оказались слишком идеалистичны для нашего грешного мира: то, что люди легко прощают как печальную, но понятную слабость, было для нее непереносимым. Она измен не прощала, и ее характер ожесточался.

– Героиня Люси приходит в загс на собственную свадьбу, а жених не явился, – пересказывал Эльдар Рязанов сюжет фильма «Любимая женщина механика Гаврилова» в телепрограмме 1981 года. – И она ждет, не понимая, что случилось.

– Нет, я лично бы не стала ждать! – горячо возражает ему Гурченко. – Это неважно, как бы я переживала свое горе, свое

внутреннее поражение, – но я бы все равно старалась быть гордой, не подавать вида, в трагедии найти комическое и быть веселой, даже если это невозможно…

«Все ждешь?» – спрашивала в этом фильме закадычная подруга ее Риты. «Нет, уже не жду!» – отвечала Рита почти с облегчением. «А что ты будешь делать, если он вообще не придет?» – «Что буду делать? Перекрашусь – и меня вообще никто не узнает!»

Интересно, что, когда пришла пора подводить итоги уже пролетевшей жизни, телеканалы легко нашли среди сыгранных Людмилой Гурченко ролей подходящие иллюстрации к этим коллизиям ее собственной судьбы: она на экранах много раз сыграла свою жизнь, свой горький опыт – она его претворяла в свое искусство. Не уверен, что, не будь всех этих драматических для нее коллизий, мы получили бы роли, сыгранные так пронзительно, интимно, даже исповедально:

– Ну жила бы я рядом с мужем, не ездила бы в экспедиции, в концерты, холила бы его и лелеяла – и не было бы ни «Пяти вечеров», ни «Двадцати дней без войны», ни «Вокзала», ни «Гаврилова»… Ах, да много чего не было бы!

Другое дело, что личная жизнь – это всегда поединок не только двух людей, но и двух точек зрения. Каждая семья могла бы дать обильный материал для фильма «Расёмон», где, помните, одно и то же событие разные персонажи увидели по-разному. Поэтому не будем строить из себя судей и выносить вердикты: вероятно, бескомпромиссность – не лучший советчик в семейной жизни, и каждый из отвергнутых супругов мог бы предъявить свои аргументы. И это тоже будет правдой: резкая, импульсивная, принимающая решения мгновенно и навсегда, Люся уже своим характером вряд ли располагала к буколике долгой и безоблачной.

К тому же ее, несомненно, тяготил скудный быт коммуналки, а потом тесной однокомнатной квартиры, не соответствующей никаким представлениям о «звездной жизни», даже самой скромной. Ее неудержимо тянуло работать – играть, петь, сниматься, – ее таланты требовали реализации, а быт неумолимо втягивал в мир пеленок, сосок, втягивал в какое-то другое счастье – быть не актрисой, но матерью. И в ее личной реальности два этих несомненных счастья никак не хотели ужиться друг с другом.

Ей пришлось выбирать. Выбор, который она сделала раз и навсегда, подарил Людмилу Гурченко нам, но отнял ее у близких.

Третьим ее супругом стал Иосиф Кобзон, тогда юный и курчавый. В стране в ту пору не было «желтой прессы», пересуды

и сплетни считались делом стыдным, но фотографии звездной пары все-таки появлялись в печати. Их жадно рассматривали, пытались расслышать в нежных песнях Кобзона нотки, посвященные только ей, его любимой:

Любимая женщина все понимает,
Как никому не понять,
Любимая женщина так обнимает,
Как никому не обнять…

Для любимой женщины это было самое трудное время – казалось, что слава «Карнавальной ночи» безвозвратно ушла и теперь она актриса «на подтанцовках», никому особенно не нужная. В лучах всесоюзной популярности своего нового мужа она чувствовала себя неуютно. К нему приходили знаменитые друзья, обожаемые всеми звезды, а она – всего только экс-звезда, жена легендарного Кобзона. Певец был нарасхват, его снимали для телевидения, он активно гастролировал – она сидела дома и бесполезно ждала звонков из киностудий. Ее гордость жестоко страдала. «Музыкальный магазин закрывается», – грустно пела ее героиня из «Девушки с гитарой». Птичка оказалась вещей: все дорогое и казавшееся самым важным закрывалось, отдалялось и таяло в прошлом, как случайный полустанок в окне вагона.

Люся этого неравенства не выдержала – оно казалось унизительным. Что там на самом деле происходило в этой семье, мы не узнаем, вероятно, никогда. Она наглухо закрывала эту тему, пресекая любые попытки заговорить о ее знаменитом экс-супруге. Иосиф Кобзон тоже молчал, а если говорил о Гурченко, то обязательно в самых уважительных, отстраненно восхищенных тонах, никогда не позволяя себе естественного для бывшего супруга панибратства: «Для Людмилы Гурченко, для проявления ее таланта нужны были особые условия, – терпеливо объяснял он в одной из телепередач. – Потому что другой такой синтетической актрисы у нас не было, да нет и сегодня».

Они расстались, и Люся снова бросилась защищаться от житейских бурь, бороться за свою актерскую судьбу – в одиночку.

…Она как раз снималась в картине «Актриса прошлых лет». Фильм потом вышел под названием «Аплодисменты, аплодисменты…», но эта убийственная формула – «актриса прошлых лет» – не давала ей покоя. Сюжет, как сверло, ввинчивался в ее раны: неужели все в прошлом?! Еще как следует даже не начавшись – уже в прошлом! Ее героиня в фильме, как она сама, бесконечно пела в концертах развеселую песенку своей первой славы – конечно же, в юбке клеш и с осиной талией. И так

же бесплодно мечтала о роли, боролась за нее, и точно так же никто в нее не верил. Работа над фильмом раздиралась конфликтами, актриса жестко и своевольно выстраивала свою линию, сама искала и композитора для песни, и текст к ней: ее всегда воодушевляли слова ее учителя Сергея Герасимова «Актер – это соавтор!». Она перестала нормально спать.

«Придумки, отпустите меня! – записывает Люся в своем дневнике, ставшем книгой. – Всю жизнь я у вас в рабстве. Больше не хочу! Хочу спать, спать, спать. А спать не могу. Все проверчиваю, все переигрываю, все перемалываю».

Она все хотела придумать сама. Но у сценария был самолюбивый автор, и он грозил снять имя с титров. Актриса была раздражена, режиссер растерян, съемки шли на грани нервного срыва. Кончилось больницей. Единственным местом, где можно отдохнуть душой, был дом – небольшая квартира на шумном Садовом кольце близ Маяковки: там ждал ее отец.

Вскоре ушел и он – навсегда. Люся всегда считала, что ее четвертую любовь, Костю, провидение в этот страшный год послало ей как спасательный круг утопающей.

Четвертой любовью стал Константин Купервейс, из-за молодости все его звали просто Костей. Замечательный музыкант и человек редкостно мягкого, покладистого нрава, он звездную супругу, судя по всему, боготворил и без возражений выполнял все ее капризы. Она его звала «папа». Наверное, пыталась как-то компенсировать главную утрату своей жизни: недавно ушел ее отец Марк Гаврилович Гурченко, самый главный ее наставник и, как ей казалось, единственный человек, кто в нее верил беззаветно и непоколебимо. И эта его вера давала ей силы. Папа. Опора. Надежда.

«Папа» Костя был на пятнадцать лет моложе ее – в момент их знакомства ему было всего двадцать три, он носил модную бородку свободного художника и чувствовал себя еще пацаном.

Любовь любовью, но, наверное, это страшновато – в двадцать три года войти в жизнь знаменитой дивы, красивой зрелой женщины, властной и со сложившимся характером, уже познавшей вкус славы и цену красивой жизни. С ее максимализмом, бескомпромиссной требовательностью к себе и окружающим. С ореолом легенд, слухов и пересудов. Это был экзамен: актриса впитала в себя уже столько знаний о мире и искусстве, и надо было ей соответствовать. Чтобы оказаться достойным собеседником, партнером по жизни и соратником в борьбе с ударами судьбы.

Фактически Костя пожертвовал своей молодостью, вольной жизнью, естественной и необходимой в этом возрасте, в этот

краткий миг упоительного ощущения распахнутых горизонтов: «Я – все могу!»

Любовь непредсказуема и часто необъяснима, но предполагаю, что свой выбор актриса в ту пору делала, надеясь, пусть и неосознанно, найти человека, во всем контрастного ее прежним, очень ярким и амбициозным мужьям. Молодого, еще не оперившегося, известного только узкому кругу друзей: рядом с ним она вернет себе ощущение звезды хотя бы в семейном кругу. Здесь не было, я уверен, сознательного расчета, но работала интуиция, а она у Люси была безошибочной.

Ей нужен был, по ее признанию, верный человек, который хорошо понимает ее профессию и готов терпеть все ее «аномалии». И Костя о ней заботился самоотверженно и преданно. Делал все, что она требовала. Был не только ее аккомпаниатором в концертах, но и внимательным слушателем ее сбивчивых рассказов о случившемся за день, и переписчиком ее рукописей, и личным секретарем, и менеджером, и домработником – готовил ей завтрак и приносил в гостиную, и она с ним не очень церемонилась, покрикивала: ну где же масло, что ты там тянешь?! Он сумел создать звезде все условия для работы. Работы в это время стало очень много: полоса невезения кончилась, теперь уже сама Гурченко была нарасхват, и всё накопившееся за годы простоя радостно отдавала искусству и зрителям. Для дома не оставляла ничего. Принимала самоотреченность своего молодого супруга как должное, даже раздражалась по мелочам. Когда я приходил к ним в уже более просторную квартиру в Безбожном переулке и он хлопотливо угощал нас какой-то вкуснятиной, то и дело бегая на кухню и не имея возможности присесть к нам за столик в уютной лоджии, мне хотелось ему помочь: восхищаясь и этой гармоничной, казалось, парой, и Костиным неизменным добродушием, я все-таки ему почти сочувствовал.

Талантливый музыкант, Костя никогда не заявлял о своих амбициях и, возможно, принес в жертву своей знаменитой жене и собственную карьеру – в этом доме не могло быть двух звезд. Теперь уже она целыми днями пропадала на съемках, а он сидел и ждал, когда она позвонит.

Долго это продолжаться не могло. Но продолжалось восемнадцать лет. Потом он ушел. И она снова восприняла это как предательство: «У меня слово „брак“ сразу ассоциируется с браком пленки. Брак пленки – это значит переснимать. Все заново. Опять плакать, рыдать, умирать. Еще и еще раз. Ужас. Брак – изделие неполноценное».

С дочкой Машей отношения у нее так и не сложились: они

были слишком далеки друг от друга: «В ней ничего от меня нет!» – говорила Люся тихо. Кажется, она мечтала, чтобы дочка шла по ее стопам, чтобы они вместе блистали на сцене – вне искусства она вообще не представляла себе полноценной жизни. Но дочка стала медсестрой. Она видела все закидоны материнской жизни, была свидетельницей всех ее свадеб и разводов, ее это, наверное, серьезно ранило, она боялась попасть под горячую руку и не хотела публичности. И даже не сообщила матери о нелепой смерти внука, погибшего от передозировки наркотиков.

Практически вся личная жизнь – издержки производства. Печальные, но необходимые потери. И я не знаю, ужасаться ли такой судьбе или ею восхищаться. Но точно знаю, что и без этих кровавых потерь не было бы феномена Людмилы Гурченко. Ее выбор был страшным, жестоким по отношению к себе и близким, но единственно возможным.

Люся опять была одна. Уже переехав в новую шикарную квартиру близ Патриарших, она должна была ее содержать, выгуливать собаку, заправлять машину.

– Но я же этого не могу, не умею. Вы представляете, как я буду менять колесо в гараже? Я не могу быть одна! – жаловалась она, когда мы подолгу беседовали по телефону. Свое одиночество она теперь воспринимала прежде всего как отсутствие необходимых условий для работы. И по-видимому, уже плохо верила, что любовь и верность, о которых она когда-то романтически мечтала, вообще возможны в реальности: всё, всё – выдумки!

Возможно, она всю жизнь инстинктивно искала человека, который был бы похож на ее папу. Такого же сильного, надежного, и простого и сложного сразу, и чтобы так же беззаветно, некритично, безрассудно ее любил. Человека, к которому можно прислониться, на которого можно опереться и который будет терпеливо ждать, когда она найдет для него минутку, – и можно не опасаться, что однажды он отойдет в сторону.

Сергей Сенин оказался ближе всех к ее идеалу. Немногословный, выдержанный, не расположенный к публичности, подчеркнуто тактичный, нацеленный на дело и умеющий его делать. Он продюсер. Двадцать лет, которые они провели вместе, – это не только годы взаимопонимания и тепла. Это фильмы, спектакли, концерты, это долгожданная возможность досказать в искусстве хотя бы частицу того, что хотелось выразить.

– Он – единственный мужчина, которому я подчиняюсь. Он – плечо, на которое я могу опереться. Он – защита.

Песни

Счастье я училась измерять пережитыми несчастьями. И моментально запоминала строчки ролей, которые помогали, давали заряд. «Так погибают замыслы с размахом, вначале обещавшие успех, от долгих отлагательств».

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Еще одним спасательным кругом были песни. Они для нее были подобием допинга: заслышав ритм, она в него немедленно включалась, словно невидимая рука повернет рубильник, – и перед нами совсем другой человек. И если Люся тосковала о ролях, то прежде всего о музыкальных. Петь любила с детства, это ее конек! Пела на уроках в школе, за что ее регулярно просили выйти из класса вон. На пионерских сборах. В госпиталях раненым…

– Мне нравилось уставать от выступления: я чувствовала себя актрисой, которая всю себя отдает людям, без остатка. Только так можно жить. Только так!..

Наставление отца «Все – людя́м» обладало над нею властью закона. Оно вело Люсю всю жизнь, предопределив все ее счастья и несчастья.

Это были «песни с жестикуляцией», и надо было «входить в образ» – она сама это придумала: казалось, никто так не пел. Много позже услышала Вертинского, Жака Бреля, Эдит Пиаф и открыла для себя целый мир песни-исповеди, песни-новеллы, песни-театра. Это был и ее мир, его можно расслышать даже в ее драматических ролях.

– Сначала я пела что угодно – что слышала, что понравилось. Потом пришла к убеждению, что петь нужно только о том, что у тебя болит или что тебя радует. Если ты поешь об этом искренне – публика, какая бы ни была, поймет… И я бросалась в концерт, как в костер.

В своих концертах она пела, конечно, и фирменные «Пять минут», но лишь для разгона, как воспоминание о былой беззаботности. Это теперь уже не главное. Главное – спеть о том, что «болит».

В своей книге она пишет о Бреле: «В театре царила его

личность! Становилось страшно… Как у него болит душа! Как он кричит об этой боли! Как он любит свой народ, свою родину!» Циники поморщатся: совковый пафос. Циники глупы и несчастны: жизнь обделила толстокожих способностью чувствовать.

Гурченко в те годы много концертировала. Выступала с большими программами, и одна из газет снова грубо обвинила ее в корыстолюбии, в «халтуре». Но халтуры в том смысле, чтобы работать абы как, «вполноги», она не только себе не позволяла, но и не могла представить, как это вообще возможно. Уж раз выходишь на сцену и тебя смотрят, ради тебя пришли в этот зал – надо гореть. Сжигать себя без остатка. «Гореть», «сжигать» – это ее слова, она их часто повторяла, не замечая их пафоса: они точно выражали ее реальное состояние на сцене, на съемочной площадке, перед камерами ТВ. У нее и в кино были неудачные роли, но она их никогда не играла халтурно – и это легко увидит каждый непредубежденный зритель.

А «безудержное корыстолюбие» было всего только безудержной жаждой работать. Не зашибать деньгу, а – самоосуществляться. Для нее это был такой же естественный процесс, как появление из скучного кокона роскошной бабочки. Творчество и было смыслом жизни, оно ее переполняло и требовало выхода к людям.

Таких жадных до работы актеров часто винят в нескромности. Словно доблесть этой профессии в том, чтобы максимально утаить от людей свои сокровища, недоиграть, недосказать как можно больше. Все в этих рассуждениях стоит на голове. Гурченко слишком часто слышала неприязненные шепотки: высовывается, за все берется, ее много. А я вот хочу понять: если и много, и хорошо – это хорошо или плохо? Шукшину после «Печек-лавочек» – лучшего, на мой взгляд, его фильма – один журнал советовал: ну погоди, не торопись так, не берись за случайное, дай созреть чему-нибудь посущественней… А он торопился, чтобы до конца короткой своей жизни снять хотя бы еще один фильм – «Калина красная». Он не так уж много нам оставил, Шукшин. И наше счастье, что он торопился, что был жаден до работы…

За работу, конечно, принято платить. Но посочувствуем тому, кто градус горения измеряет гонорарами. Далеко не всегда, кстати, такими гигантскими, какими их рисует воображение.

Гурченко жила без роскоши. Но пела не для того, чтобы отхватить шведский гарнитур, – его все равно не втиснуть в тесную двухкомнатную квартиру на Садовом кольце, где она обитала тогда с матерью, отцом, дочкой-дошколенком и стареньким нервным пинчером Федором. Там места не

находилось даже для рояля, который ей нужен был, как столяру нужен верстак. И негде было репетировать, чтоб держать форму.

Но она держала форму. И душа просила выхода.

Еще в «Современнике» стала писать песни для своих концертов. Из этого тоже вышла целая история.

Актриса «Современника» и ее соавтор Людмила Иванова вспоминает о песенном даре подруги так:

– Люся всегда была в центре внимания: всегда вокруг собирались люди. Она могла так необычно исполнить какой-нибудь известный романс, что потом об этом будешь думать целую неделю. Так, абсолютно по-своему, она пела, например, свое любимое «Я ехала домой, полночная звезда…». А нашу первую песню мы с ней написали неожиданно для самих себя. Был день двадцатилетия Победы, и впервые 9 Мая праздновалось так широко, так мощно и удивительно. Мужчины вместо колодок надели боевые ордена, и настроение было совершенно особым.

У нас в театре шел спектакль «Вечно живые». Он всегда шел с подъемом и был для нас одним из самых дорогих. Но в тот вечер он и нас потрясал каким-то необыкновенным единением с залом. Вот минута молчания, спектакль остановился. Весь зал стоял: и зрители, и актеры на сцене, – и в этой полнейшей тишине мы, казалось, слышали, как в унисон бьются наши сердца. У меня таких минут, наверное, во всей жизни было две-три. И Люся этот момент ощущала точно так же. Да что говорить: ведь мы с ней дети войны, и для меня до сих пор самый страшный сон – как немцы входят в Москву. Так я этого боялась: мне восемь лет было, когда началась война. И у Люси тоже все самые лучшие работы в кино связаны с войной…

И вот прямо после спектакля здесь же, в фойе, мы стали сочинять песню. И назвали ее «Праздник Победы». Безыскусная такая песня, чисто бардовская. Это ведь принципиально иное, чем песня композиторская, профессиональная. Но люди тогда очень любили эти бардовские – любительские в общем песни: в них была какая-то особая непосредственность чувства, другая степень искренности, много личного. А щеголять мастерством в них никто и не думал – просто рвалось наружу что-то свое, и его нужно было выразить. Понимаете: свое, сокровенное, – и одновременно то, что всех объединяло…

В этой песне про праздник Победы было наше ощущение войны. Люся очень много рассказывала о своем отце, песня была и про него:

Праздник Победы, шумит весна,
Люди на площади вышли,

Старый отец мой надел ордена,
Выпили мы за погибших…

Потом еще была песня «Моя дочь» – слова мои, а тема подсказана Люсей: это про ее дочку Машку, которая была такой очаровательной, что на нее просто можно было неотрывно смотреть, как на картинку. Машка росла, и Люся постоянно удивлялась тому, какие у нее проявляются черты характера, как она смотрит на мир и как все ею любуются: «Ты понимаешь – я рядом иду, а все смотрят на нее!» Вот это мы и попытались в песне передать – как молодая мама с удивлением смотрит на свою подрастающую дочь. Шутливая была песня, очень какая-то личная, и Гурченко ее с удовольствием пела в концертах.

С «Праздником Победы» нам сначала повезло: песню взяла в свой репертуар молодая певица Маргарита Суворова и показала ее на Первом конкурсе эстрадной песни 1965 года. И сразу была очень хорошая пресса: писали, что в ней бытовая правда подкреплена самой высокой патетикой, что все это очень интересно. Журналист Анатолий Макаров в «Неделе» даже написал, что «День Победы» – одна из самых крупных удач конкурса! В общем, как будто был успех. И вдруг – разносная статья композитора Оскара Фельцмана: он нас обвинил в дилетантизме. Потом по телевидению кто-то из его коллег заявил, что это вообще спекуляция на чувствах народа. Представляете? Это для нас как нож острый – какая спекуляция, если самое святое, что у нас было, мы вложили в эту песню! Ну не получилось, допустим, но – спекуляция! Композиторы почему-то очень рассердились на эту песню и как-то особенно упорно с ней боролись – она такой чести и не заслуживала вовсе. Суворовой в Москве ее петь больше не разрешили, и она ее исполняла только в поездках…

…История с этой песней, «Праздник Победы», оставила в душах ее авторов чувство острой несправедливости. Ревность профессиональных композиторов в какой-то мере понятна: они всегда болезненно ощущали вторжение любителей – «бардов» – на священную территорию музыкального сочинительства. И обороняли эту территорию с яростью лисы, защищающей свою нору. Каждый пишущий знает, какие слова нужно выбирать, чтоб побольнее уязвить, – именно эти слова тут пошли в ход. И все для того, чтобы показать актрисам, дерзнувшим выйти за пределы отведенного им загона, их место.

Я не был на том конкурсе и прошу Люсю показать мне песню. После долгих уговоров («Не хочу даже вспоминать, с этим – всё!

Перегорело!») она садится за пианино.

Старый отец мой надел ордена…

И словно уходит куда-то в дорогое для нее прошлое. В память, о которой поразительно сказал Шпаликов: «Там, где, боже мой, снова мама молодая и отец живой…» Это для нее всегда мучительные воспоминания, рана не перестает болеть. Она написала об этом в книге, и лучше, полнее боль не выразить:

Вспомним мы песню военных лет —
«Синенький скромный платочек»…
Эту песню я девочкой пела когда-то,
Эту песню я раненым пела в палатах,
Эту песню на фронт увозили солдаты…

Это действительно – свое. Так было. И палаты. И отец, что увозил песни на фронт, а потом присылал их оттуда в письмах, и она шла к раненым, чтоб их спеть. Потом отец приехал, шумный, незнакомый, непривычно большой, в орденах…

Старый отец мой надел ордена…

«Как можно так играть на чувствах народа!» – прогремел отрезвляющий голос с телеэкрана. Как будто такое можно – сыграть, на таком – играть…

Отец Гурченко, Марк Гаврилович, прошедший войну без слез, услышав эти слова у своего телевизора, заплакал: «Да что ж это, якой позор, что теперь скажуть у Харькови!»

Я слушаю эту песню, очень искреннюю и, как все искреннее, незащищенную, этот вальсовый напев с рефреном, неожиданно и остро срывающимся в мажор, мелодичный, без всякого надрыва входящий в душу – песни для того и пишутся, чтобы сердцем сердце услыхать, – и в общем могу предположить, чем она так оскорбила профессиональное самолюбие композитора.

Именно – искренностью.

Профессия рассудочна: это знание секретов и способность ими манипулировать. Профессия цинична. Так циничен хирург, режущий живую плоть: если он будет искренне волноваться – пациент погибнет. Профессия гармонию поверяет алгеброй. А барду алгебра музыкального сочинительства не то чтобы недоступна – она ему неинтересна. И песня для него – не работа,

а высказывание. Оно адресовано друзьям, единомышленникам, которых, предполагается, весь мир.

Наверное, профи всегда будут шпынять дилетантов. А пламенеющие дилетанты всегда будут страдать от хладного разума профи. В те времена приговор авторитета был окончательным и обжалованию не подлежал: скромная песня, на которую в фестивальном зале пришелся неожиданный и радостный успех, сразу стала одиозной, стала «персоной нон грата» в радиопередачах, в концертах – везде.

«Где стены, там и дом…»

Это будут самые дорогие сцены в фильме. Не придуманные и не написанные, а личные, интимные, которые случаются с каждым человеком, когда он наедине со своим горем. Как-то после фильма пришло письмо от врачей. Они удивлялись тому, как точно был сыгран процесс сердечного приступа. «Может, у вас сердце больное, откуда это вам так точно известно?» Не знаю, просто пропустила все через себя, все иголочки, не боясь уколов.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

«И все-таки я не могу эти десять лет вычеркнуть из жизни, – записала Люся в дневнике. – Были роли, на которые я пробовалась, но меня не утвердили. Но даже это оставило свой след: ведь я готовилась к ним, думала о них, что-то новое для себя открывала. Это как в песне: „Ничто на земле не проходит бесследно…“»

С одной оговоркой: каждая несыгранная роль с каждым годом уносила с собою надежды когда-нибудь ее сыграть. Тогда Люся об этом промолчала. Но подумала. Потому что она об этом думала всегда и очень остро чувствовала, как быстро и бесплодно утекает короткое время актерской молодости. Смотрела новые фильмы – радовалась за подруг-актрис: как повезло сыграть такое!

И тут же, ревниво: «А как бы сыграла это я?»

И опять-таки, если бы после первого успеха все пошло как по маслу, мы не узнали бы ту Гурченко, которую полюбили. Как все пережитое в войну переплавилось в ее блокадную Соню из «Балтийского неба», так и это ожидание, и эти рухнувшие надежды, и это отчаяние – все оставляло свои рубцы и формировало этот характер, удивительный и в своем роде – единственный. И потом стало ее новыми ролями. Где она уже совсем не «дива» и не «пава».

Характер закалялся – лишался былой легкости, открытости, а их всегда жаль. Веселая, общительная, притягивающая к себе людей, Люся научилась быть колючей. Научилась держать

человека на расстоянии, не подпускать к себе. Раньше охотно подчинялась режиссерам, верила: они знают, что творят. Поняв, что это далеко не всегда так, она рискнула с ними спорить и мгновенно заслужила репутацию актрисы резкой, «трудной» в работе. Это мнение, впрочем, поддерживали лишь те из режиссеров, что привыкли к безропотному подчинению. Мы еще увидим, как эти резкости и трудности пригодятся в работе, какую драгоценную сослужат службу ее лучшим фильмам и как будут ценить их режиссеры прозорливые, для которых кино – творчество коллегиальное.

Она собрала последние воспоминания о недавнем безоблачном своем настроении, чтобы сняться в кинокомедии «Укротители велосипедов» и спеть там милую песенку:

Говорю вам от души:
Все вы очень хороши,
И во всех вас главное —
То, что вы славные!

Нет, она вполне разделяла убежденность авторов, что «людям песенка нужна и лукава и нежна, словно к счастью лесенка – добрая песенка». Просто уже поняла, что идти навстречу своей неведомой еще судьбе с такой вот распахнутой душой не всегда безопасно. Ну а в главном, конечно, все славные. И искренне пела дальше: «Просто я желаю счастья людям, потому что счастлива сама…»

В этой симпатичной и даже местами смешной комедии все действительно были хороши: и Олег Борисов, игравший выпускника ветеринарного института, и Сергей Мартинсон с Риной Зеленой в ролях старого гонщика и его жены. Не повезло только Гурченко – ей досталась суперположительная Рита, изобретательница велосипеда новой конструкции. Ее единственное и исчерпывающее качество – очаровательная внешность, более внятных «черт характера» драматургами предусмотрено не было. Актриса пыталась ее оживить, но роль, задуманная как сплошная полуторачасовая очаровательная улыбка, была обречена. И ничего из реальных зарисовок, что в изобилии хранились в памяти Люси, в ее актерском багаже, нельзя было вставить в эту картонную раму – она затрещала бы и развалилась.

Лишь однажды попробует Гурченко еще раз согласиться на такую «беспроблемную» роль – в музыкальном фильме «Нет и да». (Ужасная история произошла в Лужниках: Леня познакомился с Люсей и так влюбился, что подарил ей билет на футбол. А на

стадионе провели лотерею. И подаренный билет выиграл мотоцикл, после чего Леня, пережив некоторые нравственные терзания, злополучный билет отобрал. Потом ему было очень стыдно, он даже спал на стадионе, караулил Люсю, которая устроилась там работать и петь в джазе. Леня очень мучился, глядя, как она поет, тем более что Андрей, дирижер джаза, – брюнет и умопомрачительно танцует. Вообще все очень сложно.) Люсю играла Люся. Пела песенки и танцевала модный танец ча-ча-ча. Это был, как возвещала рекламная листовка, «легкий, непринужденный стиль эстрадных выступлений, удачно вкрапленных в картину…».

Лишь однажды она попробует еще раз ввязаться в такую роль – а потом отвращение к искусственной безоблачности души и неба поселится в ней навсегда. Она бросит петь песенки с рифмами «без сомненья – настроенье», «главное – славные». Картонную роль теперь чувствовала интуитивно – уже по тону, каким эту роль ей предлагал телефонный голос со студии. Впрочем, эти роли и сами стали ее теперь сторониться – пора «девушек с гитарами и без оных» окончательно отошла. Это было и хорошо и грустно: очень много важного оказалось недоигранным, неспетым, нестанцованным. Она – актриса музыкального кино, а потом уж драматического. Так считала она сама, и так оно, думаю, и было.

Еще через год она отпраздновала маленькую победу – негромкую по резонансу и не идущую в сравнение с первым триумфом, но принципиальную: мы увидели новую Гурченко – актрису острохарактерную, умеющую играть гротескно, с неожиданной наблюдательностью, преобразуя в юмор самые что ни на есть бытовые штрихи, повадку, движения, из которых складывается характер.

Ввести в действие эти краски из ее уже очень богатых к тому времени закромов позволил сам климат фильма, ставшего бессмертным, – «Женитьба Бальзаминова». Константин Воинов снял его весело. Это была комедия-стилизация, где колоритно описанный Островским купеческий быт подан сочно и пряно и все строится на комических контрастах. Контрастны, чрезмерны ритмы: с болотно-застойных, вязких, срывались прямиком в галоп. И краски – то ярмарочно-бесстыжие, то уныло-тусклые. И даже габариты персонажей: если Бальзаминов у Георгия Вицина субтилен и постоянно как бы покачивается на тоненьких ножках от всякого дуновения, то Белотелова у Нонны Мордюковой пышна, неподвижна и монументальна, как тряпичная баба на чайнике.

Гурченко была там Устинькой – приживалкой в бестолковом

доме Ничкиных. Перезревшая девица из тех, кому суждено умереть в девичестве. Сухопарая, очень длинная, с прической-башней, которая делает ее еще длинней, в круглых очках и клетчатой юбке образцовой английской гувернантки, целомудренно зашнурованная по самое горло, она словно вся состоит из углов и шарниров и выгодно оттеняет соблазнительную пухлость Капочки, девицы в самой поре (ее играла Жанна Прохоренко). Она порхает по комнатам в деловитом экстазе, с пластикой приблизительно такой, какая была бы у складного метра, научись он двигаться. При этом – сентиментальна, трогательно суетлива и щебечет бесполым, ломким голосом. К процессу сватанья у нее острый полуобморочный интерес.

Гурченко играет упоенно – видно, как стосковалась по импровизационному буйству. Она изобретает свою Устиньку прямо здесь, на съемочной площадке, загораясь от общего веселого озорства и в свою очередь воспламеняя партнеров. Да и партнеров таких, чтоб умели вот так счастливо купаться в фильме, давно у нее не было.

Пришла к ней наконец – тоже неожиданно – и такая роль в кино, где она могла выразить не фантазию, не книжное знание и не дар лицедейства, а то, что видела и пережила, что отложилось в глубинных слоях души. Режиссер Владимир Венгеров, к изумлению окружающих, позвал ее сыграть Марию в фильме «Рабочий поселок» по сценарию Веры Пановой.

Трудные послевоенные судьбы были ей хорошо знакомы: война, прошедшая на ее глазах, не только уносила человеческие жизни, она ломала и те, что продолжались после победы, оставалась в них ноющей раной.

Война возникала в прологе картины как остановка жизни: стоп-кадр замораживал действие, а когда оживал, люди уже возвращались на родные пепелища. Обгорелые трубы – все, что осталось от поселка. Его восстановление, «отмораживание» душ и то, как жизнь берет свое, становилось предметом рассказа.

Фильмы того времени умели видеть поэзию в прозе. Простые реалии жизни саднили душу, возвышались до ранга примет времени, кадр был согрет сочувствием и любовью – это была нежность к тому, что сообща пережито, на чем взошли судьбы. Суровое и горькое изображалось без надрыва, героическое – без пафоса. Проза становилась поэзией словно бы сама, без авторских ухищрений.

Марии Плещеевой повезло: муж вернулся с фронта. Слепой, искалеченный. Но вернулся. На пепелище, на развалины. Вернулся. Значит, будет жизнь.

«Ничего, ничего, ничего, – уговаривает себя Мария. – Вот и стены есть, а где стены – там и дом, а где дом – там и жизнь. Покрашу бинты синькой, голубые занавесочки сошью. Пойдет жизнь, куда ж она денется, господи…»

Пойдет жизнь. Затянет раны, и все теперь будет хорошо. Но фильм снимался через два десятилетия после победы. Страна уже знала, как трудно рубцевались шрамы, как они открывались снова и снова. «Рабочий поселок» рассказывал об этом.

Слепого мучает бессмысленность такой жизни, и он беспробудно пьет. Мария тянет и дом, и сына, и мужа – одна, ожесточившись, на пределе. О себе подумать: собрать торопливо волосы в узел, замотаться в платок – вот и вся красота. «Домой идешь как на пытку»: муж на глазах гибнет, у сына ботинки прохудились, и сделать ничего нельзя. Голос у нее надсадный, охрипший, на срыве, на слезе, на постоянной истерике. Даже кричать нет сил – кричит шепотом: «Ты не отец! Ты не человек!» Душа иссохла: «Не хочу крест нести. Хочу жить разумно, ясно. Пусть уж без счастья, но покоя, покоя хоть капельку – можно?» Едва оттаявшая после войны жизнь замерзла снова и, кажется, навсегда. Мария уже не может двигаться, реагировать – нет сил. И когда Плещеев, пропивший продуктовые карточки и оглушенный собственным поступком, приходит домой, ожидая взрыва, – его встречает тишина. Он куражится, переходит в наступление, стараясь предупредить упреки Марии.

Но она молчит. Сидит спиной к нему и к нам. Сгорбилась. Застыла. И это ее молчание страшнее крика.

То, с каким неподдельным сочувствием актриса подводит свою героиню к невероятному – бросить беспомощного мужа, бросить сына и бежать, только чтобы «покоя хоть капельку», – это и есть великий и очень трудный акт понимания. Не осудить, но понять – вот задача. По тем временам, когда из всех цветов жизни кино различало только «положительное» и «отрицательное», в этой черно-белой системе моральных оценок – почти революция. Эта неоднозначность уже резко отличала эту работу Гурченко от всего, что она играла прежде. Словно плоская картинка стала объемной, и любая смена ракурса, любой поворот несут новую информацию, что-то важное добавляют к нашему представлению о героине, побуждают не оценивать и осуждать, а думать и сочувствовать.

В фильме проходили годы, поселок рос, строился, уже поставили гипсовых пионеров у школы, уже приоделись люди и выросли дети. И тогда вернулась Мария, чувствуя вечную свою вину перед родными. Эту «возрастную» часть роли Гурченко играет в другом ритме: Мария спокойней и мягче, снова

научилась чувствовать. Отдохнула.

Она входит в собственный дом, как гостья. Присаживается на краешек табуретки робко, не выпуская из рук потрепанную сумочку. Так сидят люди, отвыкшие от дома, вечно на перекладных, и всего-то багажа, что документы в сумочке.

В этом фильме пригодилась Люсина наблюдательность, острота ее памяти. Человеческую повадку она читает как открытую книгу, в манере, походке, взгляде, говоре узнавая черты судьбы и характера. Гурченко научилась этому в совершенстве.

– Как сделать привычным то, к чему привыкнуть нельзя? – объясняет она мне механику актерства. – Вот он слепой, вот он палку уронил. А я-то уже привыкла, что слепой, мне поднять и подать ему эту палку – ежедневная рутина. И не нужно, чтобы в этом жесте читалось что-то особенное: какое-то сострадание или жалость – обычное дело! И если я подам ему эту палку равнодушно, механически, привычно – вот тут и чувствуется настоящая драма!

Помните? Еще недавно, в «Гулящей», она заботилась о том, чтобы каждый эпизод максимально нагрузить эмоциями, проиграть всю гамму переживаний так, чтобы с балкона видели, как ее героине плохо и как струятся по щеке ее слезы. А теперь стремится к будничности и простоте как к высшей отметке мастерства.

В «Рабочем поселке» Гурченко была уже вполне сформировавшимся мастером. В ее почерке крупные, смелые, броские мазки очень естественно сочетались с такой тонкостью и глубиной прорисовки, какая доступна только актрисам, способным полностью воплотиться в свою героиню, стать ею.

Она это называла «одеться в роль». Как в платье. А в платье она одевалась, как в роль. Поэтому так много внимания уделяла костюму, проводила часы, его придумывая, перешивая, ушивая, декорируя. Она так работала над ролью: каждая деталь что-то значила, что-то рассказывала о ее героине. Она интуитивно знала, как Мария должна стоять, как держать руки, и ничто в ее поведении не возникало просто так, попутно и случайно, все по-своему выражало оттенки судьбы, и характера, и времени.

После этого фильма не нужно было обладать особой зоркостью, чтобы разглядеть в творческих кладовых Гурченко золотые запасы. Примерно так, как увидел Глеб Панфилов возможности Инны Чуриковой, превосходно игравшей в то время краснощеких царевен в фильмах-сказках и «подружек героини» в фильмах-спектаклях. Но актерская профессия зависит от счастливого случая едва ли не больше, чем от таланта. А удача пока не торопилась.

Но может, как раз это и было удачей – что не торопилась? Может, повезло, что путь Людмилы Гурченко оказался не прямой, а плодотворный?

По экранам шестидесятых полноводно протекал «поток жизни». Все было узнаваемо, почти документально – улицы, толпа на них. Экранное время почти равно реальному. Полутона.

Могло ли естественно вписаться в этот пейзаж дарование Гурченко? Как звезда музыкальная, эксцентрическая – уже было сказано – она опоздала. Как драматическая актриса… Но персонажи, ею сыгранные, никак не растворялись в реальной уличной толпе. Слишком все выразительно: походка, манера одеваться и носить платье, постановка шеи, спина – прямая и как бы застывшая или кокетливо подвижная, поигрывающая лопатками. И сразу видишь: женщину много била жизнь, но еще есть надежды. Видишь судьбу. С одного прохода по экрану. Обычный этот проход актрисы мог приковать наше внимание, хотя, казалось бы, она еще ничего не сыграла.

Это сгусток образности. И он чрезмерен для фильмов, которые тщатся изобразить «поток жизни». Гурченко пришла теперь уже слишком рано со своим броским, эксцентричным и беспощадным реализмом. С напористостью драматической игры, которая не боится обнаружить себя, не пытается притвориться жизнью. И потому оказывается концентратом жизни, поражает таким богатством выразительных деталей, таким сочувственным знанием потаенных, самых интимных движений души. Теперь мы понимаем, что «поток жизни», столь привлекательный для кино тех лет, и течение Времени – категории разной крупности. И разные средства нужны, чтобы их передать.

«Рабочий поселок» стремился к тому, чтобы выразить и время, и его ход. В этом смысле он встал в ряд с такими фильмами, как «Мне 20 лет» Марлена Хуциева или «Крылья» Ларисы Шепитько. Этих фильмов немного, но они и определяют в нашей памяти кинематографическое «лицо» шестидесятых. Как бы наблюдая жизнь, они уже пытались в нее вмешаться, ее осмыслить. В дальнейшем эта правда быта своеобразно преломится в опыте «поэтического кино», притч, «романсов» и «кинопоэм».

Вот тогда по-настоящему понадобится Гурченко, которая этот сплав быта и обобщения освоила еще в шестидесятые. Без этого опыта, я думаю, было бы невозможно появление в кино актеров совершенно нового типа, таких как Любшин, Калягин, Дуров, Михалков, умеющих быть на экране и достоверными, и эксцентрически выразительными разом.

В семидесятые годы и произойдет второе рождение актрисы

Людмилы Гурченко. Она будет играть роль за ролью, наверстывая упущенное время.

А оно не было упущено. Ее время просто еще не пришло. «Она обогнала время, и ей пришлось подождать, – писал о ней Алексей Герман. – Мера ее драматизма и правдивости стала понятна, созвучна только сейчас».

Ждать хорошо, если знаешь, что дождешься. И нам сегодня рассуждать проще: пришло время, не пришло… А тогда для актрисы – полная неизвестность. Чтобы выразить себя, нужна роль. Нужен фильм. Нужен режиссер. И вполне лотерейное счастье, в ожидании которого робко жмется актер у стенки, как дурнушка на танцах, – пригласят, не пригласят? Созвучна ли роль потребностям души – это уже вопрос второй.

Что с этим делать, никто не знает. Но светлый образ наглухо молчащего телефона преследует в этой профессии каждого.

Впрочем, сказать, что о Гурченко забыли, уже нельзя. Ее зовут пробоваться на прекрасные роли. Она готовилась сыграть Марию в фильме Иосифа Хейфица «Салют, Мария!», но выиграла Ада Роговцева. Пробовалась у Виталия Мельникова в фильме «Здравствуй и прощай». У Эльдара Рязанова в «Гусарской балладе» с Вячеславом Тихоновым – роли потом сыграли Лариса Голубкина и Юрий Яковлев. Илья Авербах пригласил ее попытать счастья в «Монологе». Владимир Венгеров, как вы помните, пробовал ее для роли Маши в «Живом трупе». Игорь Таланкин – на главную роль в «Дневных звездах». К каждой из этих ролей она готовилась фундаментально: перед пробами в «Дневных звездах» прочитала всю Ольгу Берггольц, увлеклась ее поэзией и даже написала прозрачную, грустно-мятежную песню-романс на стихотворение «Молчат березы кроткие…».

Эти роли были хорошо сыграны другими: в состязании побеждает сильнейший. Типаж, индивидуальность, предложенная актрисой трактовка – все тут имеет решающее значение. Есть свидетельства, что изголодавшаяся по работе Гурченко так играла на пробах, будто это ее последняя в жизни роль, – играла на фортиссимо, с перебором. Рассказала, как пробовалась на роль в «Иронии судьбы», – но не поняла, что режиссер искал новую для себя лирическую интонацию, и нещадно, по ее выражению, «давила бодрячка». Режиссерам часто приходилось микшировать ее темперамент, ей на площадке всегда была нужна чья-то властная рука, способная ее укротить, – она сама это признавала. И если режиссер оказывался тряпкой, роль могла пойти вразнос. В кино это знали и сто раз думали, прежде чем сунуться в жерло вулкана.

Но были и другие причины, связанные с особенностями «ее

университетов». Она все еще не до конца преодолела, например, свой злосчастный «харьковский» акцент, не избавилась от украинской певучести речи. Все это могло стать краской в современной характерной роли, но категорически мешало в ролях «зарубежных» и в классике. Этот профессиональный недостаток – наследие ее дворового детства – она будет остро чувствовать еще многие годы, причем чем дальше, тем острее. Уже народной артисткой СССР, уже знаменитой и опытной, она шла на новую встречу с режиссером с робостью школьницы, хотя и научилась скрывать эту робость чисто актерскими средствами, становясь тихой и кроткой, но всегда готовой выпустить колючки и дать отпор. И честно, мучительно выращивала в себе «голубую кровь».

Прорехи в профессиональном багаже ставили ей заслон на пути ко многим хорошим ролям. Но ее талант даже из этого обстоятельства сумел сделать полезный вывод, причем не утешительный, а принципиальный, многое решивший в ее дальнейшей судьбе.

Пусть ее актерский почерк – не мхатовская каллиграфия. Пусть чистописание классической сцены не входит в число ее добродетелей. Значит, и не надо браться за любую роль. Актер как сосуд, в который можно налить вино, а можно – и квас? Нет, это не для нее!

Так, в поединке с собственным косноязычием, она сформулировала свой главный девиз: могу рассказывать только о том, что хорошо знаю. И тогда открыла для себя более интересный путь в искусстве, чем простое лицедейство. Уроки ее жизни в кино приучили строго и обдуманно отбирать роли. Постепенно эти роли выстроились в тему. В ее, Гурченко, авторское повествование о женщинах ее времени. В рассказ о ее поколении.

И этот рассказ накрепко связался в нашем сознании с именем актрисы. Как Михаил Ульянов представил нам энциклопедию социальных типов сильной половины общества, так Людмила Гурченко создала галерею характеров другой половины – «слабой». И доказала ее неженскую силу.

В актерском мире, как в литературе, есть художники и есть беллетристы, есть открыватели и разработчики открытого, и все уникальное неизбежно идет в серийное производство. Оба типа мастеров нужны, чтобы искусство нормально развивалось. Беллетристов много, открывателей – единицы. Они избраны судьбой, но и сами избрали путь не самый легкий. Клише, которое мы прощаем другим, им не прощаются. И наши ожидания легко переходят в скепсис. Они на виду, и мы любим выговаривать им за то, что мелькают; но если замолчат –

ощущаем их отсутствие как зияющую пустоту, как потерю чего-то необходимого.

Развитие, углубление, уточнение темы в их новых работах мы принимаем за повтор. Если актер разборчив, начинаем толковать о профессиональной ограниченности. Впрочем, Гурченко с ее жаждой работать не была аскетом. Иногда она хотела доказать и другим, и себе, что может не хуже других печатать копии. И роли возникали другой крупности – расхожие. Как операция аппендицита, которую может сделать любой хирург.

Но она специалист по операциям на сердце. Здесь видна ее уникальность.

…На пороге семидесятых Гурченко еще соглашалась на «проходные», не оставившие заметного следа роли. Охотно бралась за любую работу в музыкальном жанре – предстала французской шансонеткой в «Короне Российской империи» и немецкой певичкой из кабака в фильме «Взорванный ад». В экранизации сказки Евгения Шварца «Тень» она была дивой – томной, неотразимой, властной, коварной. Снялась в гротескной роли мадам Ниниш в оперетте «Табачный капитан». Впервые в ее «звездных» ролях, доселе сыгранных совершенно всерьез, появились пародийные нотки, приемы острой стилизации, вкус к иронии. Теперь эти краски она будет постоянно использовать в музыкальном кино и на телевидении.

С удовольствием взялась за роль в новой комедии Константина Воинова «Дача». Здесь все сулило успех – и имя писателя-сатирика Леонида Лиходеева, стоящее в титрах, и созвездие актеров: Лидия Смирнова, Людмила Шагалова, Анатолий Папанов, Евгений Евстигнеев, Олег Табаков… Все помнили, как хорошо и весело было работать с Воиновым в «Женитьбе Бальзаминова». На этот раз не получилось. Юмор сценария был чисто литературным и с трудом поддавался переводу в живое актерское действие. Как часто бывает, индивидуальная интонация, так пленяющая при чтении, теперь мешала, делала диалоги претенциозными, остроумное становилось тяжеловесным.

Все, что Гурченко делала в фильме безмолвно, было интересней и смешней всего, что она в нем говорила. Она играла Степаныча – «подругу художника», снимавшего дачу в конце улицы. Когда шла по этой улице с ведром, имея вид аристократки на пленэре, – дух захватывало. Но потом ей приходилось утомительно пререкаться со своим эксцентричным художником: «Я хочу банальности. Я хочу ординарности». – «Неужели тебя привлекает роль домашней курицы? Ты для меня Беатриче, черт побери!» – «А я не хочу быть Беатриче. Я хочу быть курицей. Я

хочу нести яйца». – «Помилуй, что ты говоришь, Лерочка! Нам еще рано нести яйца. У меня впереди столько интересной работы!» – и сразу становилось ясно, что юмор журнального фельетона и юмор, предназначенный для воплощения в живые фигуры фильма, – вещи разные. Плюс на плюс дал минус.

После почти эстрадной броскости комедийных красок явилась угловатая, с сухим выцветшим лицом и повадками старой девы, вечно ждущая от окружающих подвоха «женщина в футляре» Клавдия из фильма «Дети Ванюшина». И актеры там собрались другого типа, и нужны были не мазки, а нюансы. Гурченко и в этот ансамбль вошла так уверенно и свободно, что рецензенты терялись в догадках – что же это за актриса? Драматическая? Комедийная? Эстрадная?

В рецензиях появился рефрен: фильм NN открыл для нас новую Людмилу Гурченко. Но в подробности не углублялись: подбодрили актрису на излете карьеры – и дальше. Мол, в этой ее работе все-таки есть кое-что интересное.

Это «кое-что» принималось за сполохи уже просверкавшей грозы.

А это было – предвестие.

Джинн из бутылки

– Ваши недостатки?

– Непримиримость к чужим недостаткам, невыдержанность.

– Ваши достоинства?

– Самостоятельность.

Из интервью 1981 года

Как было сказано, неожиданности не повторяются дважды. Но вот «Старые стены» – разве не стал этот фильм вторым рождением актрисы, началом ее новой славы? Разве не открыл всем глаза?

«Какое там „открыл“! – мгновенно уставшим голосом Гурченко пригасила мой энтузиазм. – Помните „Дорогу на Рюбецаль“? Ведь уже там все было…»

Кто помнит «Дорогу на Рюбецаль»?

В этой картине 1971 года Гурченко сыграла две короткие сцены, но так, что вся рецензия в журнале «Советский экран» только им и была посвящена. В двух эпизодах она сыграла судьбу.

Ее Шура Соловьева была единственным живым персонажем фильма. Все остальные герои, даже главные, были только знаками времени – и партизанка Людмила, и немец-антифашист Николай. Они любили друг друга, и, наблюдая эти сцены, зрители, в общем, не думали о том, как трагична любовь русской к немцу, если идет война и в каждом немце видится враг. Словно забыли, как клеймила такую любовь народная молва.

Эта нота трагизма пришла в фильм вместе с героиней Гурченко.

Ее Шуру в этом как бы очищенном от быта фильме мы заставали за сугубо бытовым занятием: она развешивала на заборе белье, в руках таз, она тонула в огромном мужском пиджаке, и волосы были убраны под тугую, завязанную надо лбом косынку. У нее резкий, пронзительный голос. Огрубела, изверилась во всем и живет по-волчьи одиноко, всеми ненавидимая.

К ней прилипло прозвище «немецкая подстилка».

Бабье горе настигло ее раньше, чем началась война: муж погиб по пьянке. Одиночество ожесточило. От одиночества и любовь с немцем крутит – да какая там любовь: «Просто привыкла… Ну немец, ну не наш – да черт с ним, хоть душа живая рядом…» Увидела в Людмиле подругу по несчастью – приютила ее с Николаем: черт с ними, пусть любят, пока любится.

И что-то приковывает наше внимание к этой крикливой бабе. Может быть, эта уродливо искаженная, но неистребимая сила жизни, которая продолжалась, несмотря ни на что? Запас добра, который таился где-то в глубинах обросшей корой души? Драматизм сломанной, но все пытавшейся подняться судьбы?

Люся и эту роль сотворила из своей памяти – о войне и женщинах оккупированного Харькова, где были и такие Шуры Соловьевы. Она соткала роль из веры, что никакое осуждение не может быть справедливым без сострадания. Эта Шура Соловьева вместе с Марией из «Рабочего поселка» и начала то, что мы позже назовем актерской темой Гурченко. Шуру актриса придумала сама, от начала до конца: в повести, по которой снят фильм, Шуре уделено не больше двух страниц, и нравственная оценка образа там однозначна. Это была первая работа Люси, которую можно назвать авторской.

– Я ведь там все сделала сама. Вот как считала нужным, как я это видела. И режиссер Адольф Бергункер мне ни в чем не препятствовал – наверное, все-таки почувствовал, что я лучше знаю. И сыграла на одном дыхании, единым куском, и вдруг почувствовала, что – могу!

С этого «сделала так, как считала нужным, как видела» для нее начались открытия в самой себе. Такое и называют «новым дыханием». Она не захочет больше быть воском в руках режиссера, взбунтуется и станет диктовать свои условия. Она будет делать себя сама. И свою судьбу – сама. И свои роли.

Это причинит ей массу неприятностей, доставит множество горьких минут самобичевания: ну зачем лезу на конфликт?

– Меня, по-моему, режиссеры инстинктивно боялись.

– И вы что, это постоянно чувствовали?

– Еще как! Каждый раз, когда шла на репетицию, старалась заранее себя приструнить: ну все, буду сидеть тихо, ни слова поперек, только «да», «хорошо», «конечно».

Я это много раз видел: она умела напустить на себя кроткий вид существа покладистого, молчаливого и беззащитного. Так выглядит ежик, когда отправляется за грибами.

– И долго удавалось вот так просидеть?

– Сидела. Пока могла. А потом все равно прорывало, и все вокруг думали: «Гос-споди, да что же это такое, как джинна из бутылки выпустили!»

– А что вы тогда открыли такого, чего не могли понять режиссеры?

– Ну, во-первых, не все режиссеры – были и такие, кто этого и сами хотели. И это, конечно, не мое открытие. А суть в том, что мне стало неинтересно играть то состояние, которое, по идее,

надо в этот момент играть: горе – значит горе, счастье – так уж рот до ушей. Просто неинтересно! Я поняла, что гораздо интереснее играть «от противного». Настоящее, сокровенное, – оно ведь потому и сокровенно, что закрыто от людей. Оно где-то в глубине, и к нему надо пробираться.

«Конфликтная актриса». Конечно, удобнее с послушной. Которая не перечит, не лезет со своими идеями и не защищает их так, что потом два дня никто никого не хочет видеть. Обеим сторонам тут спокойней, и самому актеру, между прочим, тоже. Есть прекрасные мастера, которые решили «сидеть смирно» и честно выполняют свой зарок. И выходят картины, где выдающийся актер работает вполсилы, горит вполнакала, подстраиваясь под принятый тут уровень. Это не проходит бесследно, и каждый из нас, особенно в век скороспелых сериалов, припомнит не одно актерское имя, когда-то сиявшее вполнеба, а потом стершееся от случайных ролей и привычки приспосабливаться к чужим уровням, принципам и представлениям.

Чтобы сохранить себя, нужно уметь спорить. Люся умела спорить, она научилась и ссориться. Это трудно: вчерашние друзья отворачиваются, и снова кажется, что ты одинока.

– Это каждый раз очень трудно. Потом картина выйдет, и я смогу лишний раз убедиться, что была права. А все равно осадок остается, и на студии косо смотрят. И те, кто вчера тебе улыбались, стараются при встрече не заметить.

Еще были интриги – куда же без них в кино! Однажды на каком-то юбилее Эльдара Рязанова Гурченко вспомнила, как на неудавшихся пробах к «Гусарской балладе» кто-то в съемочной группе пустил о ней подловатый слушок – мол, что-то такое сказала о режиссере, ай-яй-яй! А ей нашептал про режиссера – мол, та-акое о тебе сказал! И два талантливых человека разошлись на многие годы.

Но через двадцать лет Рязанов пригласит ее на главную роль в «Вокзале для двоих». И вот как определит ее стиль работы:

– Люся из тех, кто отдает себя своей роли целиком. Из жизни исключается все, что может помешать, отвлечь, отнять силы, которые нужны для съемки. В гримерную она приходила уже совершенно готовая – потому что накануне продумала, а главное, прочувствовала, «прожила» весь эпизод, который предстоит снимать. Она уже знала, в чем его зерно и смысл, знала его место во всей картине, и какие качества героини ей надо здесь проявить, и где в тексте правда, а где ложь. Такой наполненности, такой самоотдачи, такого проникновения в суть персонажа я не встречал ни у кого другого. Актерская работа – это ее религия, ее

фетиш, ее нерв, ее жизнь. Ничего более дорогого, более святого, более любимого для нее не существует. Она живет этим и ради этого. И другого отношения к делу никому не простит. Бездарей не терпит, равнодушия не переносит – лепит правду прямо в глаза. Имеет право: она владеет профессией безупречно и все тонкости кинопроизводства знает лучше иного специалиста. Понятно, что идут разговоры о несносном характере. Мол, звездная болезнь. А я не встречал актрисы более послушной и дисциплинированной. Она в работе безотказна и всегда готова к бою. Она настоящий фанатик, в самом высоком значении этого слова.

…Рязанов прав: фанатик! Переспорить Люсю мало кому удавалось, многие предпочитали уступить. Отношения неизбежно портились, но варианты, предложенные актрисой, теперь кажутся единственно возможными, и только легенды хранят следы невидимых миру битв на съемочных площадках.

А кроме того, не забудем: она была нетипично ответственна. Для артистической «богемы» это качество не просто редкое, но и враждебное. Художники, небожители, кумиры – ну какую дисциплину они потерпят! Киностудия – чудное место, чтобы обсудить скандальную новость, покалякать, покурить, посплетничать, блеснуть остроумием. Ясное дело: ненормированный рабочий день, ночные съемки, в перерыве можно и прикорнуть на топчане в углу, пока не позовут в гримерку. Неподготовленному человеку студия покажется огромным курятником, бестолковым и галдящим. Сберечь в этом гвалте рабочий тонус удается только такому фанатику, как Люся.

…Она несколько дней готовилась к трудной сцене. Пришла собранная, села в студийную машину, чтобы ехать за сотню километров на место натурной съемки; она молчала все два часа дороги, чтобы не спугнуть накопленное, она была готова к главному бою, ради которого все в кино только и существует, – к короткому моменту, для которого аккумулируются в кино все силы. Она была вполне готова к нему, вышла из машины под свет дигов, подошла к гримеру поправить грим – и тут узнала, что все напрасно, потому что кто-то забыл на студии необходимый для роли костюм.

Безалаберность «иллюзиона», рожденного на ярмарке, в шантанах, в балаганах, не ушла вместе с веселым детством кинематографа, ее и сегодня предостаточно. Отдохнуть душой в настоящей работе можно у режиссеров, которые уже сняли фильм в своем воображении и знают, как добиться задуманного. Вокруг таких все кипит. Здесь собираются высокие профи – иные просто не вынесут ни этой сосредоточенности, ни требований, которые

такой режиссер предъявляет каждому. Да и он не найдет с ними общий язык.

Редкие минуты счастья. Гурченко их знала, грех жаловаться. Но все действительно должно было прийти в свое время.

Картина-невидимка

Можно прожить на экране драму, трагедию человека только тогда, когда ты сам пережил в жизни что-то похожее, хоть приблизительно.

Из книги «Мое взрослое детство»

И еще одна роль, сыгранная тогда Гурченко, ясно говорила о том, что «поющая актриса», «лирическая героиня комедийных фильмов» сформировалась в большого и самобытного мастера. Сегодня, когда смотришь эту ее работу, даже непонятно, как все не разглядели, что в жизни и творчестве Гурченко начался новый взлет, на этот раз уверенный, победный, решающий.

Тогда не разглядели. Не разглядят и теперь: фильм давно канул в Лету, его никто уже не увидит – ушел вместе с эпохой. Картина-невидимка, смытые водой следы гения на песке времени.

«Открытая книга» по роману Вениамина Каверина. Ее поставил на «Ленфильме» Владимир Фетин, и она даже тогда прошла незамеченной, почти без прессы и без зрительского ажиотажа. Были тому причины: огромный роман плохо втискивался в отведенный метраж, и сценаристы предложили построить картину как цепь ретроспекций, пересекающихся и перебивающих друг друга. Фильм стал компактней, но и без того сложная фабула окончательно перепуталась. Когда через несколько лет телевидение снова обратилось к «Открытой книге», подробнейшим образом «перечитав» его в многосерийной ленте, уже сама романная форма приковала зрителей к экранам, и телесериал заметили.

Сюжет – история доктора Власенковой, борьба за судьбу открытого ею крустазина – чудодейственного снадобья, подобного пенициллину. Эта история начиналась до революции и заканчивалась уже после войны, вобрав огромный отрезок времени. Понятно, кинофильм отсекал многие мотивы романа и концентрировался на схватке Власенковой и Крамова – директора НИИ, демагога и карьериста. Крамов сознавал свою посредственность и был озабочен только тем, чтобы никто его не обскакал, чтобы на этом фоне не обнаружилась полная его бездарность. Он и стал поперек дороги Власенковой, высмеяв ее «детское увлечение плесенью».

Власенкову играла Людмила Чурсина – слишком стандартно для того, чтобы образ запал в душу. Запомнился Крамов в умном и тактичном исполнении Владислава Стржельчика. Гурченко здесь была Глафирой. Глафира – второй главный женский образ фильма – тоже переходила из десятилетия в десятилетие, превращаясь из юной, морозно свежей купеческой дочки, в которую пылко влюблен молодой ученый Митя Львов, в деловитую супругу Крамова – «светскую львицу», вдохновительницу самых темных его помыслов.

Однажды предав любовь, променяв нищего, но талантливого Митю на банкирского сынка, она уже никогда не узнает, что такое счастье. И всегда будет завидовать тем, кто это счастье отвоевал – талантом, трудом, честностью. Она кружит вокруг Власенковой и братьев Львовых, подобно коршуну, то угрожающе пикируя, то растворяясь в пространстве, не в силах покинуть пепелище былых надежд. Ее мучит неправедность собственной жизни. Ей снятся похороны и тяжелый глазетовый гроб, роскошный, как и подобает жене крупного ученого. Она интригует и казнится, она меняет обличья. Словно это нехитрое актерство поможет ей стать другим человеком – и тогда эти недоступные ее пониманию люди примут ее как свою…

Когда все роли сыграны, а счастье и даже простое достоинство кажутся все такими же недосягаемыми, она бросается в пролет лестницы: «Яркого мне хотелось, необычного. Ну а что получилось? Моя жизнь – одна суета…»

В этом чуточку театральном, напоминающем хорошую старую пьесу фильме, с его диалогами, несущими благородный оттенок настоящей литературы, Гурченко впервые сыграла большую, в классических традициях роль, где уже очень ясно сформулировала особенности своего актерского метода.

Во времена общего увлечения «потоком жизни», где главное растворялось в необязательном, как бы увиденном случайно, Гурченко предложила броскую, до филигранности отточенную выразительность – так, чтобы никакая деталь не была лишней, никакая краска – посторонней и необязательной. Деталей и красок при этом – множество. Облик героини мерцает, он непостоянен, словно Глафира и впрямь «меняет маски», ищет в хороводе придуманных ею личин собственное обличье – настоящее.

Как ни странно, но, видимо, Гурченко и в этом характере угадала нечто себе близкое. Эта Глафира играет в жизни, как актриса на сцене. Она уже не знает, какова она настоящая. Мы говорили о том, что и сама Гурченко обратила свою жизнь целиком в лицедейство, не выходя из профессии ни на минуту.

Это состояние эффектное, но, наверное, мучительное, иной раз граничащее с самоистязанием. Помните жутковатый опыт Фриды Кало, художницы до мозга костей: после неудачных родов она первым делом схватилась за кисть, сделав мертвого младенца своим натурщиком, – уникально трагическое мгновение требовало увековечения в искусстве. Ее упрекнут в бесчувствии – а это полное растворение личности в деле своей жизни: признак гения.

Гурченко в Глафире явила ряд удивительных превращений. В начале фильма она как прекрасное виденье: в элегантной шубке, таинственно утонув в пушистом воротнике, пушистой шапочке, пушистой муфточке, загадочно улыбаясь, неотразимая и недоступная.

Потом мы увидим ее женой Крамова – теперь это «роскошная женщина» в шелковом японском кимоно с огромными цветами. И весь этот дом под стать ей: и просторный, зовущий к неге диван, и пианино в завитушках и накидочках, и сама она в этих цветах и кудрях удивительно похожа на болонку.

Она уверена в себе, в своем вкусе, своей красоте, неотразимости, власти. Каждый изгиб тела тщательно продуман. Сейчас она считает, что жене ученого приличествует сдержанность светской львицы.

Маску сбрасывает, только оставшись одна. Перед зеркалом, очень довольная собою, своей очередной победой, удовлетворенно хлопает себя по животу, по бедрам, словно хочет убедиться, что она в форме, стройная и мускулистая, готовая к жизненным гонкам, как хорошая скаковая лошадь: дело сделано – пора дальше!

Входит в шумную гостиную, взглядом полководца оценивает ситуацию. И только после этой рекогносцировки, убедившись, что Митя, теперь уже блестящий ученый, здесь, эффектно сбрасывает мех. Новая маска: таинственным светом горят в ушах яркие висюльки, пять завитков тщательно уложены на лбу под роскошным тюрбаном, – теперь это провинциальная миледи Винтер, по-прежнему уверенная в своей неотразимости.

Пройдет немного времени, и мы встретим ее в купе поезда наедине с Власенковой. Полулежит на сиденье. Кокетливая челочка под замысловатой прической. Все искусственно, все разыграно, все контрастирует с аскетизмом Власенковой. Речь полна патетики: «Я люблю жизнь. Да! Просто жизнь!» И короткий ревнивый взгляд на соперницу из-под круто загнутых ресниц.

Первые сомнения в том, что выбранный путь может дать хоть какое-нибудь счастье: нелюбимый муж, суетная жизнь… Ее тянет к людям – другим, непохожим, отданным одной цели, достигшим

счастья, которое ей незнакомо. Как достучаться до них? Она знает только один надежный способ: новое предательство. И идет к Власенковой со своей исповедью, готовая разоблачить и мужа, и все, чем жила прежде. Хочет очиститься.

Хочет. Но не умеет. Просто надевает еще одну маску. Теперь она подчеркнуто просто одета, просто причесана, в скромном платьице довоенного образца. Приняв решение уйти от Крамова, закрывает за собою дверь с видом леди Макбет. И театрально-патетически, с цветами, появляется на пороге квартиры Власенковой.

Маска покаяния непривычна. Глафира волнуется, говорит сбивчиво. Натянутая улыбка, натянутое рукопожатие, натянутое молчание.

Но это был шаг, который ведет ее к осознанию страшной истины. И тогда игра кончается. Она идет к Дмитрию, зная, что никто ее там не ждет. Тяжело поднимается по лестнице, задерживается на площадке перед дверью. Идут томительные, тягостные мгновения. Замечает брошенную пробку от бутылки, задумчиво подталкивает ее к лестничному пролету, все ближе и ближе к краю. Долго следит, как пробка падает в глубину, в пучину.

Игра кончается? Нет, ведь Глафира давно уже не умеет быть собою. Она не знает, какая она настоящая. И перед Дмитрием предстает благополучной, уверенной в себе, садится на табуретку посреди огромной коммунальной кухни и привычно принимает театральную позу, особенно нелепую и жалкую здесь, рядом с ободранной раковиной и немытой посудой.

Но зачем пришла – тоже не знает. Она вообще уже ничего не знает – как жить дальше, зачем и для чего. За стенкой шумят гости, заводят патефон. Дмитрий растерянно приглашает ее в комнату, к людям, она отказывается и только просит его с ней потанцевать, прямо здесь, в кухне. Прижимается к нему в танце, тесно и горько, словно пытается удержать то, что потеряно навсегда.

Последняя сумасшедшая надежда. Впервые естественный тон женщины, которой одиноко и очень сейчас плохо: «Может, ты приедешь ко мне?» И сама же себе отвечает: «Гроб непременно выйдет глазетовый…»

Она понимает: это конец. Дмитрий тоже чувствует, что происходит что-то серьезное. Глафира отстраняется и, с неожиданной легкостью ударив по тусклой лампочке, танцует перед ним странный танец лунатички. Качается лампочка, качается свет, качается мир. Допивает остатки водки из стакана. Теперь у нее взгляд, устремленный куда-то вглубь, в себя.

Увидела что-то, ужаснулась. В себе увидела – впервые. И выходит на лестничную площадку уже мертвой. Окаменевшей. Полет туда, в пучину, в бездну – всего только последний скорбный путь, мы его и не увидим в фильме. Увидим распростертую на каменном полу фигуру. Конец этой жизни наступил раньше.

Вот такой жизненный путь. Он целиком создан – выстрадан – интуицией актрисы. Он прочерчен так ясно и выразительно, что становится главным, самым психологически выверенным сюжетом фильма. Интуиция у Люси сочетается с точным знанием актерской алхимии – как все это выразить. Как сыграть на этой флейте-позвоночнике так, чтобы у наблюдателя в зрительном зале сжалось сердце от понимания и сочувствия. Диалоги Каверина нельзя передать средствами «бытового» кино – это понимали и такой опытный театральный актер, как Стржельчик, и одаренный Дворжецкий. Эпизоды, где они сходятся в кадре, – лучшие в картине. Это интуитивно чувствовала и Гурченко: не «жить» на экране, а именно играть, откровенно и до предела сгущая насыщенность рисунка.

«Бытовое» кино тогда крепко укоренилось на экранах, а главное – в сознании киношников. За десятилетие его расцвета актеры понемногу отвыкали играть сочно и броско, уповали на полутона и подчас так в этом преуспевали, что все краски сливались в единый бесцветный фон. Так тупое следование установившемуся канону, очередной моде компрометирует самую здравую идею: привычно играли «быт» независимо от материала. Чтобы выскочить из этой новой мышеловки, нужны были опыт, интуиция и сильная художническая воля. Их не хватило ни большинству партнеров Гурченко, ни режиссеру. «Открытая книга» раздиралась на части разнобоем актерских манер: «бытовое» старалось переспорить «театральное», сгустки образности плавали в вакууме «достоверности». Форма, которая еще недавно казалась плодотворной, обнаружила свою ограниченность: жизнь шире быта.

И снова должен извиниться за подробность описания. Но смотреть этот фильм сегодня вряд ли кому-нибудь придет в голову, а роль была важнейшей – и для судьбы нашей героини, и даже для хода всего нашего кино, которое опять было на переломе. У нас сейчас свой фильм, свой сюжет, он – о Гурченко, вечно танцевавшей как в вакууме – не в той стране, не в то время… Вот мы говорили, что она припоздала со своей муфточкой и платьем-колокольчиком, потому что век кино музыкального был на излете и страна вползала в зону беспросветной прозы. А теперь уже само кино явно от нее отставало. Она уже знала те истины и то мастерство, которые ее

коллегам еще предстояло открыть и наработать. Она теперь сама торила для кино пути – и снова, как каждый гений, в одиночку. И коллеги только со временем понимали, до какой степени «трудная актриса» была права.

Воцарившейся на экранах анемии нужна была антитеза. Искусство Гурченко эту антитезу в себе содержало уже тогда. Яркость колеров, сочность окружающего пейзажа, выпуклость чувств, контрастность состояний и постоянное ощущение прямой связи этого мира, созданного актрисой, с жизнью знакомой и легко узнаваемой – вот ее стихия. Даже в «Рабочем поселке» и «Дороге на Рюбецаль» она была чуть ярче и колоритней, чем требовал аскетический стиль картин. Диктовала свой уровень выразительности. И, как мы помним, побеждала: роли, по всем признакам второстепенные или даже эпизодические, имели все основания врезаться в память.

Именно отсюда – вот еще одно ее чудачество! – такое внимание к костюму. Ей нужно было тщательно продумать облик своих героинь – чтобы уже от него протянуть нити в глубь характера. Костюм имеет особое значение: здесь тоже все сгущено почти до метафоры, хотя гротеск почти неуловим, а рисунок роли весь состоит из штрихов, подмеченных в реальности – у *этого* типа людей, в *этом* социальном слое. Тут почти всегда труд не только художника по костюмам, но и самой актрисы: бралась то за карандаш, а то и за иголку с ниткой… Все нужно было делать самой: окружающие еще не созрели.

Напомню слова Алексея Германа: «Гурченко обогнала время, и ей пришлось подождать. Мера ее драматизма и правдивости стала понятна, созвучна только сейчас…»

Начать сначала

Я всегда долго «созреваю». А потом вдруг – раз! – и полная ясность. Точное решение проблемы. Так и в работе над ролью. Сначала тупик и полная паника. Внутри сам собой происходит процесс «созревания». Я думаю в это время совсем о другом. И вдруг неожиданный просвет! Ага! Есть! Знаю, какая «она»!

Из книги «Мое взрослое детство»

И вот время пришло.

Сейчас уже трудно сказать с полной достоверностью, что подвигло режиссера Виктора Трегубовича пригласить Гурченко на роль директора ткацкой фабрики Анны Георгиевны Смирновой в фильме «Старые стены». Должно быть, вечная страсть художника рисковать. Ведь даже Анатолий Гребнев, автор сценария, представлял себе актрису совсем другого типа. Роль эта и сегодня кажется «негурченковской», даже если иметь в виду ее новую экранную судьбу, которая, как известно, со «Старых стен» и началась. Ведь в арсенале актрисы характерность – на первом месте. В роли Анны Георгиевны это могло только помешать. И мешало.

Мы видели Гурченко в совершенно новом качестве – и ни на минуту об этом не забывали. Чувствовали актерскую работу, магию лицедейства там, где действительно нужна была «сама жизнь». Гурченко «показывала» нам Анну Георгиевну и ее судьбу, которую по-женски прекрасно понимала, – чуть со стороны. Еще не срослась с ней кожей. Еще присматривалась душой.

Изобретала ей любимые жесты, придумала чуть грубоватую, тяжелую походку, манеру говорить резко и категорично, все ясно формулировать, и никаких тебе лишних нюансов, как и положено ответработнику. Все это было где-то тонко подмечено, хранилось в закутках ее памяти и теперь пригодилось.

Это первая и, по-моему, единственная у Гурченко роль, для которой слово «органичность» было бы самым неподходящим.

При этом образ получился удивительно ярким и законченным. Он запомнился именно благодаря всем этим ее

«придумкам», характерной мелодике речи: привычке не говорить – рубить! Гурченко принесла в сугубо бытовой фильм уже полузабытый к тому времени вкус актерской *игры* – если противопоставить это понятие актерскому *существованию* в кадре, пусть и правдивому, реалистичному, достоверному. Она и здесь сохранила за собой право тщательно обдумывать каждую деталь поведения, манеры, костюма, чтобы всякая краска и всякий оттенок несли свой смысл. Все это она взяла с собой в «Старые стены». Пригасила, настраиваясь на общий тон фильма, краски. Но все равно выглядела чуть более броско, чем допускал документированный фон картины, отснятой не просто в реальных интерьерах, но в интерьерах «деловых», «производственных», эстетически нейтральных.

Сценарий выдающегося кинодраматурга Анатолия Гребнева рассказал о женщине одинокой, на свое личное счастье уже махнувшей рукой и безраздельно отдавшей себя «делу». Эта Анна Георгиевна воплощала не только качества современного «общественного» характера, она выражала и оборотную сторону эмансипации – противоестественность такого «мужского» существования для женщины. И вот актриса Гурченко, самая женственная из женщин, умевшая и пленять и завораживать, быть и беспомощной и утонченно вульгарной, и нежной и по-женски коварной, надела деловой костюм Анны Георгиевны. И… почувствовала себя не в своей тарелке. Надо было усмирять, укрощать женственность, загонять ее в рамки…

Что и требовалось доказать! Возникло острое ощущение неестественности такой аскезы для самой героини. Это был распространенный уже тогда тип «деловой женщины» – как сказали бы теперь, «бизнесвумен». Во имя дела, самоутверждения, карьеры или амбиций она отрубила важную половину жизни – сознательно или по воле обстоятельств. И, привыкнув, уже сама не подозревает, что ее естество много богаче и шире судьбы, на которую она себя обрекла.

Судьба между тем неплохая: большие дела, важные заботы. Прежде советское кино такие судьбы воспевало: «Сельская учительница», «Член правительства»… Теперь пришла пора задуматься: флюиды нового времени будоражили сознание и звали вернуться к теме, где все не так просто и однозначно. Вернуться – уже с позиций не только государственной, а и человеческой судьбы. Не случайно почти одновременно со «Старыми стенами» Глеб Панфилов снимал свою трагикомедию «Прошу слова» – об еще одной самоотреченной женской судьбе, которую сыграла Инна Чурикова. Оба фильма для того времени принципиальны, этапны, оба стали грандиозными

общественными событиями.

Из Гурченко «Член правительства» получиться не мог никак. И вероятно, это категорическое несоответствие привычного для Гурченко имиджа типу «мужика в юбке» тоже имел в виду режиссер Трегубович, когда отбивал ее кандидатуру у протестующего худсовета. Но и он, судя по всему, не предполагал, что рядом с ней вся придуманная им стилистика фильма покажется графическим фоном для портрета, написанного маслом. Случился непредусмотренный спор стилей и манер. Из него победительницей вышла Гурченко.

«Старые стены» помнятся как монофильм. Нужно заглянуть в мировую интернет-базу IMDb, чтобы восстановить в памяти имена (и тогда – лица) подчас очень хороших актеров, игравших там рядом с Гурченко. А ее героиню, увидев однажды, помнишь до мелочей – во всем комплексе ее привычек, интонаций, перепадов настроения, во всей ощутимой сложности ее судьбы.

Роль стала поворотной для актрисы. Поворот этот мог случиться, как мы видели, уже и раньше, когда Гурченко сыграла в «Рабочем поселке» или в «Открытой книге», даже в «Дороге на Рюбецаль» – там действительно уже «все было». Замеченными оказались «Старые стены», и я думаю, дело не только в том, что здесь Люся впервые за многие годы сыграла в картине главную роль. Ее вечный противник – время – на этот раз стал ее союзником.

Все наше кино тогда крепко завязло в бытоподобии, ему там стало скучно. Все острее ощущалась потребность в каких-то более активных приемах, все чаще вспоминали о традициях Эйзенштейна и Довженко, о том, что актерская палитра богаче утвержденных партией полутонов. Уже изумляло многокрасочностью украинское «поэтическое кино», уже славилась на всю страну грузинская «новая волна» с ее «чаплиновской» лукавой эксцентриадой – с ними активно боролся в разносных статьях официальный журнал «Искусство кино». Эти статьи сильно навредили попавшим в опалу национальным талантам, но только подлили масла в огонь: «прозаическое кино» уже болело анемией и тосковало по чему-то более яркому, выразительному, почти театральному. Не случайно именно тогда начались опыты неугомонного Ролана Быкова, который в детских картинах «Айболит-66» и особенно «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» успешно прививал кинематографу театр. Критики все это принимали в штыки, газеты писали о «порочности» этих фильмов, но караван шел своим путем.

«Старые стены» вышли на экран на гребне еще одной «новой волны»: надежды нашего кино теперь связывались с

«производственными фильмами». К ним, как ни странно это представить теперь, было приковано внимание уже окончательно очнувшегося от спячки общества – в киноклубах, в газетах, в телепередачах спорили о новом «деловом герое». Начиная с Пешкова из пьесы Игнатия Дворецкого «Человек со стороны» или молодого председателя колхоза, сыгранного Владимиром Меньшовым в фильме «Человек на своем месте», вся эта плеяда принципиальных и бескомпромиссных героев демонстрировала какое-то новое для дисциплинированных советских людей качество: они умели самостоятельно думать, задавались крамольным вопросом «почему?» и даже спорили с утвержденными стереотипами – бунтовали и побеждали. С годами стало ясно, что именно эти киногерои в конечном итоге «взорвали мозги нации» – пробудили в ней ту способность критически мыслить, без которой была бы невозможна перестройка.

Это был особый тип кино. Герои этих фильмов не имели сложных характеров, но имели ясную позицию – они воспринимались как постулаты в драме идей. Фильмы были увлекательны – но как хорошая шахматная партия: зритель «болел» за исход актуального спора. Они были своего рода экспериментальным полигоном: на экранах, как на учебных стендах ГАИ, шла прикидка вариантов. Один из глашатаев и лидеров этой «новой волны» драматург Александр Гельман позже рассказывал о своем разговоре с двумя экономистами, которые разрабатывали идею регулирования хозяйственного механизма с помощью банка, но не нашли поддержки. И тогда они предложили экспериментально проверить эту идею в художественном фильме, смоделировав ее на экране примерно так, как была смоделирована производственно-нравственная ситуация в нашумевших тогда картинах «Самый жаркий месяц» или «Здесь наш дом». Драматург был в те годы не на шутку увлечен возможностью кино и театра вот так впрямую участвовать в решении конкретных хозяйственных проблем. Он предрекал рождение совершенно новых форм связи кино с жизнью и влияния искусства на жизнь. Энтузиазма в этом смысле было очень много, но в критике уже раздавались призывы вернуться от вычерчивания схем к живому человеку. Пусть в производственном конфликте – но к человеку, из плоти и крови.

Такой человек и появился в «производственном», по всем признакам, фильме «Старые стены». От моделирования ситуаций авторы перешли к размышлениям о человеческой судьбе официально провозглашенной эпохи «научно-технической революции». Это было более чем своевременно.

Да и Гурченко такой еще не видели. Сорокапятилетняя Анна Георгиевна погружена в дело, она директор фабрики, подумать о себе – некогда. Невинный флирт, который случился на знойном юге, вызывает в ней чувство неловкости: все эти любовные шепоты, все эти танцы в полутемном ресторане, возвращение в санаторную палату за полночь, тайком и на цыпочках – из какой-то другой, уже хорошо подзабытой ею жизни. Она естественней чувствует себя в директорском кабинете, за председательским столом или в заводском цехе.

Что здесь играть? Жертвенность, преданность идее? Это чересчур просто и вообще – полуправда. Анна Георгиевна по-своему счастлива. Она уверена, что ее способ жить – единственно разумный. Бурная личная жизнь взрослой дочери вызывает в ней досаду: «Как это просто у вас получается: любила – разлюбила, любил – разлюбил!» Фильм вступил в спор с самым святым: в СССР общественное всегда было важнее личного. Много лет спустя типичная советская женщина в телевизионном споре с Америкой исчерпывающе сформулирует это вошедшей в историю фразой: «В СССР секса нет!»

Но вот директор фабрики, эта типичная деловая женщина советского разлива, с испугом убедилась: он – есть! Он случился, незваный и гонимый, и она не без ужаса заподозрила некоторую однобокость своего счастья. Попытается что-то в нем поправить, присмотреться к себе внимательней. Поинтересуется у своей учительницы английского (нужно совершенствоваться: современной деловой женщине без языков никак!), что нынче носят, какой цвет и какую обувь. Занятно, что почти одновременно в пьесе «Сослуживцы», а потом в фильме Рязанова «Служебный роман» о том же самом расспрашивала секретаршу забывшая о себе «мымра» Людмила Прокофьевна. Идеи обычно носятся в воздухе, когда они перезрели и стали суперактуальными.

Она миловидна, Анна Георгиевна, – не случайно и тут подошла Гурченко. Она моложава – не случайно опять-таки Гурченко, которая была много моложе своей героини. Она женственна даже за письменным столом – особой, неприступной, деловой женственностью, характерной для бизнесвумен. Ее судьба однобока не потому, что не сложилась. Анна Георгиевна сама так ее сложила. Это ее песня.

Кстати о песне. В сугубо прозаическом фильме она есть, с нее все начинается. И поет ее Гурченко – за кадром. Эта песня – как эпиграф к запретному. Знойный юг, знойный вечер, знойное танго – мир нарядного, влекущего негой курорта, о котором вспоминают не иначе как с мечтательной и многозначительной

улыбкой. Юг вырывает нас из накатанной колеи, освобождает от забот, от привычного образа жизни, мы становимся чуть другими. Чуть более раскованными, чем нужно. Юг… Мы там – не мы.

Эти абсолютно невинные первые кадры фильма оркестрованы так, как если бы и впрямь дышала ночь восторгом сладострастья… Свидание у лодки, плеск набегающей волны, вкрадчивый голос курортного знакомого – все это будет вспоминаться Анне Георгиевне как нечто невероятное, словно бы приснившееся, нереальное – как визит на Марс. А пока ей кажется, что она – не она. Что-то забытое, давно и успешно задавленное ворочается в ней, не дает покоя, хотя она уже знает совершенно точно, что, согласно песне, «нельзя вернуть весну, нельзя вернуть волну, любовь нельзя вернуть…».

Очень точно и ловко придумали авторы фильма именно так показать нам отрешенность героини от «личного» – через юг, через этот ее визит на Марс. Так нам понятней ее постоянный самоконтроль, ее внутреннее око, трезво и с некоторым изумлением следящее за тем, что она вытворяет на этом клятом юге. Так нам понятней карамболь, который учинила с деловой женщиной ее деловая судьба: письменный стол ей более по плечу, чем свидание. Естественное стало для нее неестественным. Она хочет обратно, в кабинет.

Конечно, не по годам бегать на свидания – смущение героини тоже понятно. Но работает еще и характер. Этот несгибаемый «советский характер» сформирован социальной ролью, которую она на себя взвалила.

Начало фильма почти водевильно. Такт Людмилы Гурченко и Армена Джигарханяна, такт драматурга и режиссера удерживают события на опасной грани, за которой начнется водевиль. Они используют лишь классический закон смешного: человек, попавший в неестественные для него условия, комичен. Это им и нужно.

Потом начнется серьезное. Не жанр меняется – просто героиня попадает в условия, для нее привычные. И только тогда мы обнаружим, что легкомысленная женщина, которая после быстрой курортной любви на цыпочках кралась по санаторному коридору, – человек деловой, явно неглупый и властный – личность.

Анатолий Гребнев рассказывал, вспоминая о работе Гурченко над этой ролью:

– Я наблюдал этот процесс: как в муках рождался характер. Он рождался не на бумаге, не в чьем-либо воображении, а наяву, вот прямо перед нами. Вдруг оказывалось, например, что в сцене, где Смирнова гневается, актрисе недостает именно гнева,

возникала эмоция другого масштаба и качества: «сердится», «злится», а нам нужно было покрупнее: «гневается!».

Гурченко и раньше не умела играть отстраненно. Ей нужно было ощутить плоть своей героини, войти в нее, срастись с ней, буквально «сменить кожу». Впервые она встретилась с человеческим типом, который показался ей чужим. И важно понять, чем эта директриса ткацкой фабрики живет, что ее волнует.

«Меня волнует прерывность нити!»– делилась своими заботами героиня сценария.

– Ну правда, я тогда ничего об этом не знала, – рассказывала Гурченко. – И поэтому не знала, как играть. Правда, чем больше я думала о таком характере и о такой судьбе, тем больше хотелось ее понять. Это женщина, не имевшая времени устроить свою личную жизнь. Там у нее есть фраза: «Знаете, я верю в энтузиазм!» Значит, это человек идеи. Она готова отдавать себя делу и людям – без остатка. Она из того поколения, у кого хорошее образование заменил опыт – тоже не так уж мало! И наверняка самоедка, наверняка ей трудно. И она всю жизнь будет учиться.

Я слушал и молчал. Было ясно: Люся снова нашла в героине то, что ей близко. Возможно, даже нашла в ней лишнее подтверждение своей правоты: как говорил ее папа, «всё – людя́м!». В деловом костюме героини, отринувшей личное, она снова сыграла частицу своей собственной судьбы. И спорила уже не с героиней – с собою.

Она не без удивления и удовольствия вспоминала, как героиня овладевала ее воображением, как входила в нее, меняя весь уклад жизни, даже круг интересов. У другой актрисы такие признания могли бы показаться кокетством, желанием козырнуть тайнами «творческой лаборатории». Все жаждут перевоплощений – так пусть будет перевоплощение тотальное, едва ли не переворот в душе! Но для Гурченко это не кокетство, не поза. Она была актрисой такой восприимчивости и способности откликаться всем существом, физикой своей и психикой, что перевоплощение, которое многими воспринимается как комплекс технических ухищрений, для нее было состоянием естественным и повседневным. Она чувствовала не только партнера по сцене, но и собеседника по бытовому разговору – подыгрывала ему, предлагала свою игру, воспламенялась, если тому удалось отразить посланный ею мяч. Как минуту счастья вспоминала свою работу с Никитой Михалковым в фильме «Сибириада»:

– Он ведь зажигается мгновенно! А как виртуозно импровизирует свою ответную реплику, какая безукоризненная

реакция! С ним в диалоге пасуешься, как в теннисе. Мы с ним не играли нашу сцену – пели. Если вслушаться в то, что мы там говорим, это дуэт. Пение, а не разговор. И самих азарт охватывает, и каждый раз не знаешь, куда пойдет мелодия, и каждый дубль по-разному – бросаешься в эпизод, как в огонь, как в атаку…

Слушаешь и думаешь: ну какая же это работа! Это – наслаждение. Это и есть жизнь, единственная реальность, в которой Гурченко чувствовала себя своей. Не играть она не могла – иначе давно бы смирилась с простоями, устала бы от борьбы с судьбой, от борьбы за судьбу – как это случилось со многими ее коллегами. И занялась бы чем-то другим.

Но ничего другого для нее не было. Потому и выстояла – закалилась. «И жажду счастливою быть не утолить, не утолить…»

Анна Георгиевна действительно влияла на актрису. Люся впервые примерила на себя образ человека такой целеустремленности, такой способности к самоотречению, такого рационального склада ума. Богемная, импульсивная, взращенная на дивах нежных и бесплотных, она таких людей прежде не замечала: не ее поля ягоды.

Она стала читать другие книги. Слушать другую музыку. Примериваться к другим ролям. Когда фильм вышел, она с удивлением и гордостью ощутила, как, оказывается, нужна была ее Анна Георгиевна людям, какое вызвала доверие. Интуитивно такую цель она перед собою ставила, когда искала опоры в работе: никого не копировала, не ориентировалась на прототипы – «просто хотела, чтобы к такому директору люди приходили бы со своей бедой».

И люди приходили. Писали письма: «Москва, „Мосфильм“, Анне Георгиевне Смирновой». Писали о своих бедах, как пишут депутату в надежде на помощь. Просили совета. Каким-то образом вычисляли домашний адрес актрисы, звонили у ее двери. И она вдруг, тоже впервые, ощутила чисто общественное значение и такой героини, и такого кино. На такое кино люди шли не развлекаться, а вместе с авторами – думать. Это тоже было неожиданно, радостно и заставляло размышлять о том, как быть дальше и какие роли играть.

– Шутки шутками, но я действительно стала по-другому жить после этой роли. Все, что я делала на сцене или на экране, да и в жизни тоже, получило какой-то новый базис, новую широту, новый смысл.

Вот этого уже точно не понять современному зрителю: его давно приучили к мысли, что кино – никакой не советчик, не учитель, не «кафедра, с которой можно много сказать миру

добра» – так, кажется, говаривал устаревший писатель Гоголь. Это шоу-бизнес, стрелялка-бродилка, приятный шумовой аккомпанемент к попкорну: посмотрел – забыл. Ожесточенные споры о фильмах, в которые включалась вся страна, давно отгорели, их считают отрыжкой советской идеологии. Весь базис, вся широта и весь смысл, о которых говорила Люся, в которые поверила крепко и всерьез, перестали существовать. И эту потерю актриса ощущала как личную беду: искусство не было для нее только способом заработать деньги и построить шикарную дачу.

Дачей Люся, насколько я знаю, так и не обзавелась.

Опять неизвестность

И моральная травма, и физическая очень похожи. Обе хочешь забыть поскорее, как тяжелый сон. Обе заставляют вести себя и жить по-другому. Обе оставляют рубец. Обе заставляют постоянно задавать себе вопрос: «болит или не болит?», «прошло или не прошло?».

Из книги «Мое взрослое детство»

За несколько последующих лет Гурченко обрушила на зрителей – сначала заинтригованных, потом заинтересованных, потом пораженных, потом увлеченных – целую серию первоклассных актерских работ. Они сразу выдвинули ее не просто в первые ряды мастеров нашего кино, но на положение по-своему уникальное. «Будущая героиня лирических и музыкальных фильмов» оказалась драматической актрисой, диапазон которой трудно было определить с полной уверенностью. Актрисой, универсальной по своим возможностям, вполне овладевшей сложным сплавом стилей и жанров, смелых, мощных «мазков» и – полутонов. Сочетающей в себе блеск звезды и глубину по-настоящему трагедийных красок.

Сегодня мы видели ее в телевизионном «Бенефисе» – пираткой в залихватском тельнике с пятнистым шарфиком, старухой, отплясывающей чарльстон, «ковбойкой» в широкополой шляпе, девочкой-переростком с огромным бантом и жадным взором… Все это сверкало, неслось по экрану, ошеломляя стремительностью перевоплощений, виртуозностью ритмов, разнообразием актерской техники, лихостью телевизионных трюков и гэгов. Вместе с талантливым режиссером Евгением Гинзбургом Гурченко утвердила на нашем телеэкране доселе неведомый ему жанр бурлеска – зрелища, основанного на парадоксах, замешенного на веселой изобретательности, импровизации, отточенном пластическом мастерстве, на фантазии режиссера, художника, композитора-аранжировщика, актеров…

А завтра она снималась в «производственном» фильме «Обратная связь» в роли намеренно неброской, почти без грима; и судьбу своей героини только намечала – там важнее всего была

ее жажда восстановить справедливость. Теперь она умела и это.

Во всем была уверенность мастера. Она принимала все предложения, работала жадно, да и роли теперь шли, как правило, интересные.

Понимала, что, наверное, это везение. Но понимала и другое: новый успех пришел уже не случайно.

Все пройденное и пережитое отложилось. Заняло свое место в душевном запасе. И дало Гурченко право написать слова, которые в других устах, может быть, показались бы слишком помпезными: «Профессия актера – драма, потрясение, подвиг. Его жизнь – это оптимистическая трагедия!»

По отношению к ней это было неоспоримой правдой. Судьбу художника, оказалось, надо еще и выстрадать.

Она теперь много знала о жизни – так много, что достало бы только возможностей выразить. Роли не вмещали этого богатства. Они всегда ставили рамки: дело актера – воплощать уже написанное, авторство его условно.

Пройдет еще какое-то время, эта жажда поделиться прожитым и передуманным одержит верх, и она примет решение, совсем для нее неожиданное. Напишет книгу, повесть о своем отце, о войне, об оккупации. О кино, о ролях. О том, что в конечном счете и составило мир души.

Эта книга – «Мое взрослое детство» – поражает цепкостью памяти. В сознании шести-семилетней девочки война отпечаталась подробно, конкретно, детально. Об оккупации мы читали много, но, пожалуй, впервые увидели ее с такой точки зрения – ребенка, чей взгляд, уже наблюдательный, но еще не скорректированный жизненным опытом, только учится различать добро и зло. Учится на образцах страшных, на контрастах предельных. Девочка вырабатывает свои критерии и принципы стихийно – взрослым было в ту пору не до педагогики, и учителем становилась суровая реальность войны. Это «взрослое детство» – детство самостоятельное. У других была задача жить и бороться. У ее сверстников – в этих условиях еще и расти.

Способность «делать себя» своими силами, не слишком полагаясь на поддержку доброго, всегда готового прийти на помощь мира, – она оттуда, из «взрослого детства». Она и позволит актрисе все происшедшее в ее жизни использовать как строительный материал для ролей.

Все запечатлевалось. Все было интересно именно в своих подробностях. Потом эти подробности составят плоть экранных образов. Вот соседка по харьковской «коммуналке» тетя Валя – Вали́, которая любила бантики, украшала стены комнаты фотографиями актрис и напевала вальс Штрауса из вышедшего

перед войной американского фильма – ведь это же Валентина Барабанова из «Семейной мелодрамы»! Ремешок, которым подпоясан полушубок Ники из «Двадцати дней без войны», – тоже оттуда, из военного Харькова, где давно уже не было ни пуговиц, ни ниток. Хрупкая, зябнущая в тыловом зимнем Ташкенте, с поднятым воротником, коротко стриженная под мальчика Ника с капельками сережек на торчащих ушах – это она могла бы написать о себе словами из книги Гурченко: «Холод с детства пронизал меня так глубоко, что я чувствую его намного раньше, чем он наступает…»

И это может быть холод не только физический.

Сломанные, исковерканные войной женские судьбы проходили перед глазами – но жизнь брала свое, и голодные люди, когда приходило весеннее тепло, оттаивали. Женщины хотели быть женщинами, в них пробуждалась вера, что счастье вернется.

Продолжала жить музыка. Продолжали петь, тянуться к радости. Продолжалось все то, чего не смогло убить «взрослое детство».

В том детстве и в книге рядом несочетаемое. Ужасы оккупации – и аккордеон в «культурной пивной» на углу. Облавы – и «папина чечеточка», и «чубчик, чубчик кучерявый…». «Душегубки» – и песенки Марики Рекк в нетопленом кинотеатре. Голод, наледи на подоконниках – и тетя Вали́, красящая волосы перекисью. Контрасты жизни, увиденные в сочетаниях невероятных, невозможных и оттого пронзительно правдивых, потом определили актерский почерк Гурченко. И ощущение хрупкости любого жизненного чуда, в том числе и чуда успеха, – ощущение, которое сопровождало актрису всю ее жизнь, – оно тоже из «взрослого детства». Надо спешить, пока получается, работать, пока работается, надо жить жадно, чтобы успеть как можно больше.

В этом она тоже оказалась права. Только-только открылось «второе дыхание», и «Старые стены», а за ними «Дневник директора школы», «Двадцать дней без войны», «Семейная мелодрама», «Сентиментальный роман» сломали лед предубеждений. Только пошли увлекательные роли. Только началась настоящая работа.

Тогда и пришло еще одно испытание, не менее жестокое, чем все предыдущие.

Это случилось на съемках советско-румынской картины «Мама». Гурченко играла там Козу из популярной сказки про то, как злой Волк пытался съесть ее козлят и для этого пускался на всевозможные интриги. Сказка бродила по многим странам,

только в русской версии коза была многодетной, а в румынской ограничилась тремя козлятами. Создатели фильма сошлись на паритетном варианте: козлят было пять, зато появилось много других зверушек, они пели, танцевали и катались на коньках – это был мюзикл, жанр для России по-прежнему экзотичный. Это была вторая по-настоящему музыкальная картина в жизни Гурченко – и она была счастлива. Ради Козы даже отказалась от лакомой роли в «Неоконченной пьесе для механического пианино» Михалкова, поразив этим выбором всех окружающих. Но она была прирожденной актрисой мюзикла и такого фильма, как «Мама», ждала много лет.

Уже отсняли добрую треть картины. Уже первые порции просмотренного материала подогревали энтузиазм группы: зрелище по тем временам получалось феерическое! К сцене на льду готовились, как к празднику. В его зеркале отражались цветные огни студийных дигов. Репродукторы гремели ритмами озорных песенок из будущей картины. Балетмейстер Валентин Манохин еще трудился с кордебалетом, но весь мир вокруг уже нетерпеливо пританцовывал, ожидая начала съемок. Фильм катился как по маслу. Самый трудный в кино жанр на глазах покорялся веселым и талантливым людям – ну разве не счастье?

Она вышла на лед в своем платье с цветами и орнаментом, на голове победно торчали круто загнутые козлиные рожки. Подбоченилась, встала поустойчивее. Конечно, артист должен уметь все, и она будет делать все что нужно. Будет танцевать на коньках: зрители должны поверить, что эта Коза – вторая Соня Хэни, чемпионка по фигурному катанию из любимого фильма «Серенада Солнечной долины». С коньками Люся и в детстве не дружила, но вот как раз этого зрителям знать не надо. Предупредила всех на площадке: осторожно, имейте в виду… И тут же Медведь, ходивший кругами по льду, наехал, тяжело грохнулся, захохотал – и все было кончено.

…Из истории болезни № 1881 во втором отделении Центрального института травматологии и ортопедии: «Гурченко Людмила Марковна. Поступила 14 июня 1976 года. Диагноз: закрытый осколочный перелом обеих костей правой голени со смещением отломков».

А вот что мне рассказал заведующий отделением Нефед Петрович Кожин:

– Случай был трудный. Оперировали с применением самых современных методов, какие были тогда доступны. Но очень важен был «волевой фактор» самой пострадавшей. Она это понимала и упорно боролась за то, чтобы помочь и себе, и нам. Никогда не теряла надежду, что вернется к своей профессии.

Месяца через два после операции, в нарушение всех норм, уже выехала в Румынию на съемки фильма «Мама» – нужно было заканчивать картину. Очень контактна. Шутила, передразнивала врачей, смешно показывала всех окружающих. Мы с ней, надо сказать, много воевали: она любила модную обувь, а после такой травмы нужно было ходить на низком каблуке. Не тут-то было: «Я скорее умру, чем пойду на таком. Вы забыли, что я – Гурченко!» Ее многие навещали – помню, часто приходил Юрий Никулин, даже спел на одном из наших вечеров несколько песен. Да и сама Гурченко, когда выписалась, приехала и устроила большой концерт для сотрудников института, привезла фильм «Мама».

Из рассказа лечащего врача Константина Михайловича Шерепо:

– Конечно, это была очень тяжелая травма. В случае неудачной операции Гурченко осталась бы инвалидом, и думаю, что ее актерская карьера была бы закончена. Говорят, что люди искусства очень эмоциональны и впечатлительны, с ними трудно. Но к Гурченко я испытываю только огромное уважение. Она не могла не понимать, чем все это ей грозит. И гарантий тут никто не мог дать – у нас не часовая мастерская, а хирургическое отделение. Но вела себя мужественно, просто и доступно. Никаких стенаний и нытья. Спокойный, уравновешенный человек. Боли не боялась – ее интересовал только конечный результат. И она помогала нам бороться за свое выздоровление как могла.

…Чего это стоило? Попробуем вообразить.

Снова неизвестность. На этот раз – еще более мрачная. Гурченко лежит в белизне больничной палаты, изуродованная нога стянута сложной металлической конструкцией, в глубь тканей уходят спицы – держат раздробленную кость. Потом операция. Гипсовое полено вместо ноги. Простейшие гимнастические упражнения даются огромным напряжением воли. Но она актриса. Движение, пластика, танец – ее профессия и ее жизнь. О танце, по-видимому, теперь надо забыть навсегда. Даже еще три-четыре месяца после операции тревожно: срастется ли? Никаких гарантий. Неизвестность.

Она еще умудрилась досняться в «Маме» с этим поленом вместо ноги, с этой болью и неизвестностью. Весело танцевала в кадре на крупном плане – как всегда, виртуозно, отточенно, ликующе. Плечами, руками, улыбкой. Получилась самая обаятельная, обольстительная, пластичная, нежная, неотразимая, пленительная Коза, какую только могло нарисовать воображение, – «с чарующими веснушками», как написали в журнале «Румыния».

Верные козлята старательно загораживали от кинокамеры

гипс. Никто из зрителей ничего не заметил – ни того, что танец неподвижен, ни того, что актриса прощалась с карьерой танцовщицы, с музыкой, а возможно, и с профессией, без которой непонятно, как жить. Рецензенты отмечали, что еще никогда музыкально-лирические грани дарования Гурченко не раскрывались так полно и интересно.

Физическая рана заживает быстрей, чем душевная. В трудную минуту помогают человеческое тепло, участие, вот эти цветы и апельсины, что принес Юрий Никулин, соратник по фильму «Двадцать дней без войны». Дружеская улыбка, шутка. Оптимизм нельзя постоянно генерировать в себе из ничего – оптимизму нужна подпитка, вот эта улыбка посреди белой больничной палаты. Только тогда возвращается сознание, что за границей этой белизны, в большом цветном мире, где продолжают шуметь кинокамеры, гореть диги и звучать музыка в кинопавильонах, – там тебя ждут.

Значит, нужно вернуться. Нужно сделать для этого все.

О многом можно передумать, когда спит больница.

Эти часы раздумий тоже отложатся в памяти, в сознании, в опыте – человеческом и профессиональном:

– Травмы заставляют тебя пережить наивысший пик трагедии и счастья! И когда в роли есть хоть намек на что-то подобное – тебе все ясно, потому что у тебя такой «потолок», такой запас перенесенного!

…Меньше чем через год она уже снова была на съемочной площадке. В фильме «Обратная связь» играла Вязникову. Ходить еще не могла. Только появлялась в кадре – не входила и не выходила из него, а – появлялась.

Фильм ставил Виктор Трегубович – тот самый, кто заново «открыл» нам Гурченко, пригласив ее сниматься в «Старых стенах». Добро она умела помнить и готова была с этим режиссером работать всегда, даже если занята, даже если роль микроскопична – как, например, в картине 80-х годов «Магистраль».

Была ей интересна и сама эта героиня, женщина той же породы, что Анна Георгиевна, но другой судьбы. Казалась важной и потому тоже захватывающе интересной борьба за правду, которую вела героиня.

Пьесу «Обратная связь» ставили тогда многие театры: только в Москве чуть ли не одновременно вышли премьеры в «Современнике» и МХАТе. Вязникову играли везде хорошо и интересно. Но – играли. Изображали «деловую женщину», неустроенную в личной жизни, замкнувшуюся, но не теряющую элегантного достоинства.

Люсе уже не нужно было к Вязниковой «присматриваться» и привыкать к ней. Она уже знала, какой ценой обходится преданность делу. Так что она в этой роли не играла, а выходила в сражение с тем, что ненавидела сама. Этот нерв личной боли за происходящее и в жизни, и на экране теперь постоянно будет напоминать о себе, и все роли, которые ей предстоит сыграть в дальнейшем, четко поделятся на две неравные половины. В одних она актриса с блестящей техникой перевоплощения, меняющая маски, платья, парики с эстрадной виртуозностью, актриса ревю, шоу, мюзикла, оперетты, актриса «костюмных» ролей, актриса карнавала, лицедейка, клоунесса, дива, звезда. В других это сама Людмила Гурченко, пришедшая к нам с экрана, чтобы сказать о том, что она любит, а что презирает. Чему сочувствует и над чем смеется.

Ей теперь небезразлично, что играть, – отбор ролей стал строже. Эти роли она выстраивала сама, фактически становясь их автором. Возникали нешуточные конфликты с режиссером, а то и со всей группой, – но она стояла на своем.

Критики не раз пытались противопоставить Гурченко «поющую» Гурченко – актрисе «серьезной», актрисе драмы и трагедии. Но это – от близорукости. Без любой из своих ипостасей она не могла бы жить в искусстве, а мы многое бы потеряли. Типичное «единство противоположностей»: обе дополняют друг друга, обе друг другу помогают. Когда ей доводилось сниматься в драме и в комедии одновременно, обе роли получались лучше.

Так что в трудные минуты ей нужны были задачи максимально сложные – иначе не выбраться из ипохондрии, не забыть про ноющую после травмы боль.

Нога заживала медленно и трудно. В ней сидели металлические скобки.

– Как ваша нога?

– Спасибо, ничего.

– Работать можете?

– Да, работаю понемногу. Готовлю «Бенефис» на телевидении.

– Чей, ваш?!!

– Мой.

Услышанное невероятно, и я на миг немею. Мы говорим по телефону. Я пытаюсь уговорить Гурченко на большое интервью для журнала. Она не хочет никаких интервью, не хочет рекламы, шумихи, всего того, что так бесплодно ушло в песок после «Карнавальной ночи». Отвечает односложно.

– Когда же съемки?

– «Бенефиса»? Уже идут.

Эти телевизионные «Бенефисы» тогда были чрезвычайно популярны, их ждали, как праздника, хотя появлялись они нечасто – процесс съемок такого шоу занимал не меньше года. Бенефициант каждый раз был новый: Сергей Мартинсон, Савелий Крамаров, Лариса Голубкина. Во всех трех непременной участницей была Гурченко – она блистала как танцовщица и певица, но «в окружении». И вот пришел ее черед, ее звездный час – а звезда в гипсе!

Стараюсь потактичней сформулировать вопрос, но, по журналистским навыкам слона в посудной лавке, наверное, наношу удар в самое сердце:

– Что, используете старые пленки?

Мысленно прикидываю: «Карнавальная ночь», шансонетка в «Короне Российской империи», роскошная дива в «Тени» по сказке Шварца, старые телевизионные записи – эксцентричная роль миссис Пирс в музыкально-пародийной версии «Пигмалиона», отрывки из давних программ «С днем рождения» и «Наполовину всерьез» – может получиться неплохая эстрадная подборка. Но не «Бенефис» же!

Гурченко невозмутима: «Нет, все пишем заново. Приходите на просмотр».

Словно танцевать со скрепками в ноге для нее рутинное дело. Иду. Волнуюсь. Боюсь увидеть тень былой Гурченко, танец «вполноги», передачу, которая вызовет сочувствие и жалость, – ведь не объяснишь же каждому телезрителю, что танцевать невыносимо больно. Да и не должен он знать об этой боли.

Я – знаю. Смотрю запись. И не понимаю решительно ничего. Гурченко танцует как всегда, ее партнер – сам Марис Лиепа из Большого! Оба сияют улыбками, оба работают с полной отдачей, поджигают друг друга и явно наслаждаются музыкой, ритмом, азартной импровизацией. Хореография технически сложная, на грани с акробатикой. Каскад перевоплощений, калейдоскоп образов, живых, смешных, обаятельных: томная лирическая героиня предается воспоминаниям, разочарованная «гранд-дама» Эльвира с прокуренным голосом, подросток Дженни из нравоучительной песни Роберта Бернса, авантюристка Бабетта из парижских банд и «мама» этой разношерстной компании, и «мамин пресс-секретарь»… Ослепительные костюмы, парики, гримы; длинное платье сменяют короткая юбочка и высокие сапожки; ритм все быстрей, ноги выделывают черт знает что: не танцуют – поют, торжествуют, какая там Марика Рекк!

А где же боль?

Потом мне показали снимок: вот в этой самой юбочке и сапожках актриса кокетливо повисла в объятиях режиссера.

– Это он меня переносит с места на место. Я уже не могла ходить. Едва добиралась до дома, плакала от боли.

Но на съемочной площадке – кто помнит о строгих наказах врачей быть осторожнее? Теперь единственный царь, и бог, и вдохновитель – музыкальный ритм. Он заставляет забыть о земном притяжении, о том, что тела имеют вес, о том, что нога хрупка. Рраз! – переворот, с прыжка на шпагат – мы рождены, чтоб сказку сделать былью… Она – актриса. Значит, «весело влыбайсь и дуй свое!». Несмотря ни на что.

…Холодно. Зима. Харьков. Нескончаемая очередь к проруби. У каждого – палка, чтобы отталкивать прибитые течением трупы.

«Я набирала два полных ведра. Так хотелось порадовать маму! Сделаю десять шагов и понимаю – не смогу, не донесу. Начинаю потихоньку отливать. Иду – отолью. Еще иду – еще отолью. Несу окоченевшими руками проклятые ведра, считаю шаги: «Папа на фронте, ему трудно… всем трудно… маме трудно… Я донесу, я должна донести! Немного, но донесу».

И вдруг: «Айн момент, киндер! Ком, ком гер! Шнель, шнель!» Немец отдает твою воду коню…

Домой идти? Мама будет бить. Выстоять очередь?.. Нет сил, ну нет же сил.

Вода нужна! И я поворачивала назад, к проруби».

Это из ее книги «Мое взрослое детство». Война была ее главным университетом. Все – выносливость, упрямая способность начинать сначала и добиваться своего, когда любой на ее месте покорился бы судьбе, – все оттуда, из военного детства.

В искусстве тогда часто говорили о подвиге, но тот, что свершился на глазах миллионов, никто не заметил, – «Бенефис» Гурченко.

Передача прошла по экранам. Ее уже традиционно критиковали за чрезмерность формы, за пышность антуража, отодвинувшего на второй план творчество самой актрисы.

Как будто вот это все и не было «творчеством самой актрисы».

Рецензентам вспоминались ее «серьезные» роли в драматических фильмах, именно они казались настоящими, в противовес телевизионным тру-ля-ля. Одна журналистка, посидев на репетиции «Бенефиса», не выдержала и спросила: «Ну зачем вы, талантливый человек, тратите на это время? Ведь ваше призвание – драма!»

Чтобы ответить на такой вопрос, надо вернуться к той определяющей роли, которую сыграла в творчестве Гурченко музыка. Далеко не все понимают, что музыкальными для нее

были все фильмы. Что она и в драме играла – как пела. Этим обусловлено все: от выразительной пластики до безошибочной интуиции. Ни у кого больше такой не было.

Музыка

Моя мама утверждает, что ребенком, прежде чем заговорить, я запела. Петь мне было, видимо, проще. Песня прошла со мной через всю жизнь.

Из книги «Мое взрослое детство»

– Я драматические роли стала играть не по «велению Божию», а просто – так получилось. «Веление Божие» для меня – это музыка.

Она это повторяла постоянно, но все принимали такие ее признания за очередное чудачество. Ну действительно, сравните ее в бездонных «Двадцати днях без войны» – и в легкомысленном «Бенефисе»!

Это называется: «Сколько волка ни корми – он в лес смотрит». Все самые значительные успехи Гурченко связаны с драматическим жанром. Через драму она отвоевала второе, настоящее, признание. За драматические роли удостоена всех своих наград и премий и лестные комплименты критики получила тоже только за них. Все удивлялись: поющая актриса – и вдруг! Была в этом неистребимая снисходительность к музыкальным жанрам. И вероятно, актрисе нужно было чувствовать себя этим польщенной.

А она не хотела быть польщенной. И упрямо твердила свое.

«Отдельные отступления в сторону уже не могут поколебать ее репутации, – утешали ее в журнале „Советский экран“. – Такие программы, как „Бенефис“, имеют для Гурченко, видимо, только одну ценность: возможность тренажа в условной форме эстрадно-опереточного действия».

Она к тому, что критики считали тренажом, относилась очень серьезно. Ей виделась в этих программах новая для хмурой страны эстетика. Утверждала, что ей приятнее сыграть в еще одном «Бенефисе», чем еще одну драматическую роль.

А однажды призналась, что даже драматические роли может по-настоящему играть только через музыку, через музыкальную драматургию.

Это вошло в ее кровь, стало основой ее таланта, обусловило его уникальность.

«Я родилась в музыкальной семье. А точнее, я родилась в

музыкальное время. Для меня жизнь до войны – это музыка…»

«…Я никогда не училась балету. Я просто танцевала. Девочкой не пропускала ни одной музыкальной кинокартины. Приходила домой и в покрывалах с дырами и накидках плясала перед зеркалом свои причудливые танцы, импровизировала. Конечно, теперь, чтобы выучить танец, я долго смотрю на балетмейстера. Как только удается понять умом – все! Дальше я танцую сама. Это моя любовь. Это моя страсть».

Она все время возвращалась к этой теме в книгах. И постоянно говорила об этом в интервью. Это тоже принимали за кокетство: какая певица не скажет, что музыка для нее – все! «Фигура речи», – раздраженно думали кинокритики, которые уже и тогда твердили, что, на их вкус, музыки в кино «слишком много». Она к таким всерьез не относилась: ущербные люди, непоправимо обделенные природой. Но чем дальше, тем больше убеждалась: обделенных слишком много. Слишком много людей, для которых музыка – род шума. Их так много, что и сама музыка на ее глазах быстро становилась ритмически организованным шумом – гвалтом и стоном электрогитар, исторгающих из динамиков рев, в котором уже нет ничего музыкального.

Есть любовь к музыке, допустим. И есть талант к ней. При этом необязательно петь тенором. Важнее ее чувствовать. Воспламеняться ею. Воспринимать мир неразрывно с музыкой или даже сквозь призму музыки – когда, например, прошедшие годы помнятся как поток сопутствовавших им музыкальных образов. Переключаться в иное состояние, когда музыкой наполняется каждая клетка и каждый нерв и душа вибрирует в ее ритме. Не от децибел вибрирует, как бетонная стенка дискотеки, а от красоты гармоний, от полноты переживаний, от заключенных в музыке тончайших оттенков чувства.

Такое даже не каждому тенору дано. Чувствительность к сигналам внешнего мира неодинакова у разных людей. Есть дальтоники – им трудно объяснить прелесть Петрова-Водкина: они никогда не видели красного цвета. Это вопрос уже не вкуса, скорее физиологии. Спорить здесь не о чем. И помочь, к сожалению, невозможно.

С музыкой еще сложнее. Кто-то реагирует только на сильные раздражители – на пресловутые децибелы. Для кого-то утомительны гармонические и мелодические сложности – ему бы что-нибудь попроще. Обоим покажется звуковым хаосом симфония Прокофьева.

Для одних музыка – штука прикладная, декоративная, вроде кремовой розочки на бисквите жизни, а то и архитектурного излишества (есть – хорошо, нет – не умрем). Для других это

самостоятельная ценность, способная целиком завладеть вниманием и даже заполнить жизнь.

Но все убеждены, что их вкусом и ограничен разумный мир музыки. Все остальное – от лукавого.

Талант к музыке определяет в искусстве очень многое. С одним и тем же превосходным композитором Исааком Дунаевским работали режиссеры Григорий Александров и Иван Пырьев – но насколько различна музыкальность их фильмов! У Александрова каждый кадр не просто подчинен музыке – он ею рожден. Визуальные образы у него вплетены в ткань музыки – возникает удивительное ощущение гармонии. У Пырьева отношения драматического и музыкального действия примитивней: они скорее соседствуют, чем взаимодействуют.

Работы Александрова в нашем музыкальном кино стоят особняком. Даже его самые неудачные картины прежде всего музыкальны. И время свое они выразили в первую очередь через музыку.

Фильм «Чайковский» Игоря Таланкина – рассказ о жизни великого человека, экранный выпуск серии ЖЗЛ. «Композитор Глинка» Григория Александрова – рассказ о музыке, попытка раскрыть ее истоки и образный мир. «Мусоргский» Григория Рошаля идет от биографии автора «Бориса Годунова». «Большой вальс» Жюльена Дювивье – от восторга, рожденного музыкой Штрауса.

Здесь есть принципиальная разница.

Не поняв ее, мы так и не поймем, отчего для Гурченко без музыки в искусстве не жизнь. Отчего даже свои драматические роли она постигала – через музыку.

Для нее мир – весь! – был музыкален. Он звучит ритмом каблучков по асфальту, перестуком дождевых капель, пением ветра в весенней листве.

Посмотрите, как пытается Гурченко передать в своей книге, в своих интервью время, как она его чувствует.

Довоенный Первомай: «Пели все! Я не помню ни одного немолодого лица. Как будто до войны все были молодыми».

Тридцатые годы – это марши Дунаевского, безоблачно оптимистичные, до краев заполненные верой в правое дело.

Предвоенная жизнь – это наивно-лукавые песенки Утесова и дочери его Эдит. Это Штраус, которого напевали тогда все. «Я родилась в музыкальное время…»

Война – это скрипач в ботинках, перевязанных веревкой. Он играл, «точно бил по душе. Очень пронзительно… и становилось одиноко и страшно».

Музыка всегда впрямую ассоциируется с жизнью, с прожитым

и пережитым. Или с тем, о чем много мечталось:

«Мне всегда больно слышать соло скрипки. Я люблю хор скрипок в оркестре: они уносят душу высоко-высоко, хочется плакать и любить. А когда играет солист, чем внимательнее я вслушиваюсь в его игру, тем яснее вижу ботинки, обвязанные веревкой, тем дальше уходят звуки этого нынешнего музыканта – их заглушают кричащие, выворачивающие душу импровизации талантливого пьяного скрипача».

А вот и первый увиденный в жизни музыкальный фильм (им оказался, как мы помним, «Девушка моей мечты»):

«Моя душа разрывалась от звуков музыки, новых странных гармоний. Это для меня ново, совсем незнакомо… Но я пойму, я постигну, я одолею!»

Однажды войдя в душу, мелодия оставалась в ней навсегда, становилась памятью о времени, явлении, встрече, об увиденном фильме, о человеке… Музыкальная память у Гурченко была идеальной. По этому поводу актер Павел Кадочников рассказал автору этих строк вот такую, например, удивительную историю:

– Мы с Люсей работали в фильме «Сибириада». Плывем, помню, на теплоходе к месту съемки. Долго плывем. Вдруг подошла Гурченко: «А знаете, – говорит, – Павел Петрович, я ведь ваш „Подвиг разведчика“ помню наизусть». И тут же пропела из фильма всю музыку. Всю закадровую музыку, понимаете?! Там ведь нет песен-шлягеров, музыка – только фоном. Но в музыке и атмосфера кадра, настроение всей картины. Очень хорошо мы с Люсей тогда все вспомнили!..

Когда ей нужно было сосредоточиться на съемочной площадке, перенестись всем существом в другие годы и десятилетия, музыка приходила на помощь. Наиболее проницательные режиссеры эту способность Люси обязательно учитывали:

– Кончаловский? О, уж Андрон отлично понимал мои струны! Вот и музыку включил в роль, любимые песни того времени – знает ведь, что музыка для меня все, сразу душа начинает вибрировать!

Это о той же «Сибириаде», где песня из старого аргентинского фильма «Возраст любви» с Лолитой Торрес – «Сердцу больно, уходи, довольно. Мы чужие, обо мне забудь…» – стала одной из важных красок в характере Таи Соломиной, и времени, в которое она живет, и ее судьбе. Судьбе драматичной, не только сформированной, но и деформированной жизнью. В ней отразились судьбы многих наших солдаток, так и не узнавших счастье любви, но надежду не потерявших и волю к жизни – тоже.

В этой песне – бравада, за которой Тая пытается укрыться от назойливого сочувствия, от людского жалостливого любопытства. Она все равно упрямо верит в счастье, она и живет-то благодаря надежде. Вот встретила спустя много лет парня, который когда-то, до войны, учил ее танцевать танго, с которым целовалась на сеновале, которого обещала ждать всю жизнь. И открылась навстречу. Как, наверное, не раз уже бывало. Надежда. Ее все труднее хранить под осуждающими взглядами соседских старух. И вот она рухнула – в который уж раз. Резанула острая обида. Ничего, переживем. «Мы чужие, обо мне забудь…»

В «Сибириаде» Гурченко попала в «свою» атмосферу. Музыка в этом фильме тоже не просто «оформление». Старинная песня «Красота ли моя…» пробивается к нам словно сквозь толщу лет, то затухая, то разгораясь. И через то, *как* она каждый раз звучит, мы ощущаем эти пласты времени. Через пение цыгана, идущего по Сибири из заключения домой, через голос его бедовый, через его песню, гулко, далеко несущуюся в вольном сибирском воздухе, удивительным образом передается в фильме и невероятный простор этого края, и величественная его тишина, и масштаб людских характеров.

Отнюдь не музыкальный фильм Никиты Михалкова «Пять вечеров» своеобразной точкой отсчета брал песни пятидесятых годов – они в нем звучат, и этого уже достаточно, чтобы эмоционально перенести нас на четверть века назад. Песни не только обозначают время и «оттеняют» действие – они здесь служат камертоном правды. С наивной и безыскусной прямолинейностью выражают дух времени и его характеров – актерам нужно только настроиться на эту волну…

Музыкальность позволяла Гурченко интуитивно чувствовать то, о чем многие актеры подозревают чисто теоретически, – глубину, «подводный слой» роли. В каждом новом для себя материале она постоянно искала то, что в музыке зовут контрапунктом. Часто через музыку и выражала этот второй план, этот подводный слой, это состояние, глубоко запрятанное в душе. Либо, как в «Сибириаде», за наигранно бодрой песенкой это состояние укрывала от людских глаз.

Ее роли теперь стали полифоничны. Персонажей монолитно ясных, безоблачно оптимистичных Гурченко оставила далеко в своей актерской юности. А теперь, пока не услышит все явные и тайные «мелодии» своей героини, – играть не могла.

Что тут особенного? Каждый серьезный актер имеет в виду этот второй план и играет не только момент, но и судьбу.

И все-таки была разница между, допустим, знаменитым молчанием Смоктуновского в спектакле «Иванов» – и молчанием

Гурченко в фильме «Пять вечеров». Разница – в самом принципе актерского существования в роли, в способах выражения этого «второго плана». В «Иванове» в воздухе повисла пауза, насыщенная и тяжелая, – это большой актер, подведя нас к некоему пику, критическому моменту жизни героя, давал нам осмыслить этот момент, ощутить его драматизм. Он во многом передоверял эту работу интеллекту и воображению зрителей и мог держать эту паузу в общем на технике. (По легенде, кто-то из великих кинозвезд, то ли Грета Гарбо, то ли Глория Свенсон, на вопрос, как ей удается потрясать сердца простым проходом по лестнице, отвечала: я сосредоточенно считаю ступеньки. Здесь есть, конечно, доля шутки, но и доля правды тоже есть.)

Гурченко «считать ступеньки» не нужно, как не нужно «вспоминать печальное», чтобы заплакать, – нет необходимости в таких невинных приспособлениях. Ее молчание всегда активно и обладает богато расцвеченной эмоциональной гаммой. Совершенно как в музыке: пауза у скрипок не означает, что молчат контрабасы. Движение не исчезает, оно продолжается и полностью руководит нашими чувствами в зале, контролирует их, ведет за собой. Актриса ничего не делает «нейтрально» – музыка звучит если и не в кадре, то непременно в ней самой. Поэтому каждый ее проход в кадре – эмоциональный концентрат, он рассчитан на сопереживание, на своего рода ритмический резонанс.

Это ее молчание не «лучше» и не «хуже» – оно другое. Потому что иная актерская натура: чтобы воспламениться, она непременно должна услышать мелодию.

Вот в «Любимой женщине механика Гаврилова» ее Рита, уставшая от одиночества, от постоянного ожидания и бесплодных надежд, решает: все, баста, хватит ждать, надо жить, пока живется. И они вдвоем с такой же бедовой подругой идут по людной улице Одессы походкой победительниц: грудь вперед, каждый мускул стройных ног играет, прически обдуманно небрежны, взгляды независимы, сам черт им не брат. Не проход, а почти танец. И музыка тут звучит победно – насмешливый, взвинченный, бесшабашно отчаянный марш.

Вот, расставшись с любимым человеком, скорее всего, навсегда, не идет, а бежит по железнодорожному виадуку официантка Вера из «Вокзала для двоих». Убегает от него и от себя, боясь обернуться, словно хочет этим бегом захлестнуть боль, перекричать безнадежную эту любовь, убить ее в себе. И тоже звучит музыка – рвущая душу песня «Не бойтесь жизнь переменить!», это ее ритм и настрой сейчас определяют весь тонус эпизода, эту невозможную в «бытовом» фильме

эмоциональную высоту. Здесь есть условность, полностью принимаемая нами в зале и совершенно отвечающая нашим ожиданиям, – она уводит на второй план «физическую жизнь» героев, а на авансцену выдвигает, делает единственно достойной внимания жизнь их души. Она родственна условности музыки – аналогия не так поверхностна, как может показаться. Любая другая актриса сыграла бы такую сцену, возможно, отлично, но принципиально иначе. Потому что только Гурченко умела вот так музыкально чувствовать мир и выразить свою героиню средствами, которые на грани с музыкой. В этом смысле рядом с ней поставить в нашем кино некого.

В «Вокзале для двоих» есть еще один проход героев – в фонограмме его сопровождает только невнятное бормотание, а музыка, до поры неслышимая, тут все равно есть. Долгий финальный проход по заснеженным безлюдным просторам: герои торопятся, спотыкаются, валятся от усталости в сугроб, пытаются друг друга поднять, поддержать, подтолкнуть, ободрить, ползут почти на четвереньках – нужно спешить, нужно успеть… Простое действие саднит сердце какой-то неслышной, но пронзительной нотой. Его ритм трагичен – неровный, срывающийся, сбивчивый, задохнувшийся… Эмоциональная насыщенность тут почти чрезмерна, со зрителями случался род нервного стресса, и гипнотическое воздействие этой сцены необычайно высоко именно потому, что состояние актеров, пластика кадра, рваный монтаж здесь музыкально, ритмически организованы. Трудно и в этой сцене вообразить на месте Гурченко другую актрису. Другая сыграла бы, вероятно, более «бытово». Или, наоборот, более «поэтично». Но без этого почти невозможного, яростного столкновения и «высокого» и «низкого». Без душераздирающего музыкального «контрапункта» – взаимодействия и противоборства рвущихся из души «мелодий».

Вспомним опять признание Гурченко по поводу «Сибириады»: мы не играли, а пели, диалог – это дуэт, пение, а не разговор…

А вот еще одна роль, которую она «спела», – Валентина Барабанова из «Семейной мелодрамы». Одна из картин, где впервые вошла в ее творчество и заняла в нем такое большое место тема душевного одиночества – все того же «танца в пустоте». Беспощадная, почти исповедальная искренность, с какой актриса провела эту тему через множество своих ролей, открывает нам нечто личное в жизни самой Гурченко – потом с той же мерой бесстрашной искренности она напишет об этом в своих книгах. И тогда мы увидим в фильме подробности, пришедшие на экран из ее харьковского детства. В комнате, где живет Валентина, узнаем комнату тети Вали́, украшенную

портретами кинозвезд, салфеточками, какими-то перьями и веерами. Точно так же, как Вали́, мурлыкает Валентина мелодии «Большого вальса» – а уж начав мурлыкать, заводится с полоборота и вот уже кружится вихрем по комнате, ловко обходя тесно поставленную мебель, и поет пронзительным голосом, подражая Карле Доннер. Так же светски смеется, морща носик, и так же все время словно видит себя со стороны – чуть работает на публику. В Валентине умирает актриса.

Впрочем, почему умирает? Она – актриса. Пусть судьба так сложилась, что ей пришлось работать в парикмахерской, – все равно в душе она актриса.

«У меня хор», – сообщает она деловито. И с достоинством непризнанной звезды жалуется: наша прима теряет голос, текст забывает. А мне соло не доверяют…

У нее растет сын, трудный ребенок. Талантливый, в нее. Но потому и трудный. Стихи пишет, постоянно норовит убежать к отцу. Отец – подонок: бросил семью, ушел к Марине, теперь та кормит его своими пирогами и салатами, как будто в этом счастье.

Вали́-Валентина чувствует себя неудачницей, и это сознание уже успело так глубоко в нее въесться, что определяет теперь все ее поведение дома и на людях.

На людях – «влыбайсь и дуй свое!». Она надевает шляпку-котелок очень лихо, приблизительно так, как Карла Доннер свою огромную, с полями. Идет легкой походкой мимо мужчин, играющих во дворе в домино, и одаряет их великодушной улыбкой: «Гуляю!»

Дома – молчаливо всматривается в свое блекнущее отражение в зеркале. Пропадает женщина.

«Я хочу петь!» сказано, как «Я хочу жить!». Рассматривает себя, мычит тихонько любимый мотив. Сердце в груди бьется, как птица, а впрочем, кто об этом знает, кому это нужно! Машет безнадежно рукой.

Искусству готова отдать себя без остатка. Сидит в маленьком, заклеенном плакатами жэковском зальчике среди грустных пенсионеров, ревниво слушает солистку – ту, что «теряет голос». С энтузиазмом подхватывает припев:

Дети разных народов,
Мы мечтою о мире живем…

А на сцене приколачивают плакат, стучат молотками, нарушают святость минуты, и это уязвляет ее в самое сердце. «Ну как же так можно!» Выбегает, рыдая от возмущения, из зала.

Ее экзальтированность смешна. Но мы не смеемся. В самых забавных ситуациях актриса не дает умолкнуть второй, подспудной, но для нее главной мелодии. Сломленность человека. Одиночеством. Безнадежностью. Сознанием несбывшегося, несостоявшегося.

Ее Валентина Барабанова напоминает утопающего, который одиноко барахтается в море. Она все пытается вынырнуть, но из последних сил, да и не понимает уже – зачем это ей, выныривать. Пытается – больше по инерции.

Даже ее надежды – только воспоминание о надеждах. В фильм тут входят песни – популярные безоблачные мелодии 50-х годов, все эти «Джонни», «Тишина», бесчисленные «Золотые симфонии», «Большие вальсы»… И каждый раз, заслышав их звуки, Валентина Барабанова встрепенется душой, заиграет в ней каждый нерв, она запоет-замурлычет и покажется в этот миг беззаботной, пока взгляд ее не упадет на зеркало, пока не вернется к ней реальность.

Она ходит по комнате, как зверь по клетке. Она уже не понимает, что ей тут делать, дома. Не живет – ждет. А чего, собственно?

Лежит на ковре, перебирает старые фото, письма. И снова та давняя песня звучит – в душе? в сердце?

Нет – в памяти. Это она сама поет, давно-давно. В парке. И все ее слушают, целая толпа. Огни сверкают, и Он в толпе, с огромным букетом черемухи.

Мы вдвоем, поздний час,
Входит в комнату молчание…

Воспоминание непереносимо. Валентина хватается за сердце. Лицо помятое, старое, в пятнах. Бродит со стаканом воды, ищет лекарство. А в памяти гремит:

Счастье мое! Мы с тобой неразлучны вдвоем…
Радость моя! Это молодость песни поет…

Все там, в молодости. Так пусть поет свои песни. Если выпить лекарства очень много, все кончится.

«Валя, ты что?» – «Падаю, милый, падаю…»

Гурченко словно бы создала эту роль из песен. И спела ее, как поют романс – пусть душещипательный, пусть «роковой», но каждый услышит в нем близкие себе мотивы и потому примет его сердцем. А это здесь – самое важное.

Спела, однако, без надрыва. Скорее сурово, беспощадно и к героине, и к самой себе. Мужественно. Трезво. Иронично. Это и уберегло «Семейную мелодраму» от дурного мелодраматизма, сообщило ей совсем уже не свойственную романсу эмоциональную многослойность трагикомедии. И вновь в том, как движется образ, как формируется, какими путями входит в нашу душу, есть нечто глубоко индивидуальное, свойственное только этой актрисе. Есть своя особая система условностей, сближавшая ее художественное мышление с музыкальным, заставившая и ее, и нас прибегать к этим витиеватым и подозрительно красивым формулировкам: «спела диалог», «фильм-романс» – хоть и с большой долей приблизительности, но без доли натяжки.

Эту систему условностей Гурченко знала, ценила, любила, лучше многих видела ее возможности и поэтому стремилась внедрить ее в каждый фильм, где снималась.

Известен, например, конфликт, который произошел между непокорной Гурченко и великолепным режиссером Петром Тодоровским на съемках «Любимой женщины механика Гаврилова». Те, кто видел картину, помнят, что ее главный персонаж – предмет надежд героини, механик Гаврилов, появляется на экране только в самом финале. Весь сюжет – это ожидание любимого, такое долгое и бесплодное, что все вокруг, включая зрителей, уже не уверены, что этот Гаврилов существует на самом деле. А она все говорит о нем, о неистовой силе его любви, и Гаврилов этот потихоньку обрастает в нашем воображении ореолом романтического героя – прекрасного, загадочного и мифического, как влюбившийся капитан Немо.

В режиссерской разработке сценария Гаврилова в конце концов вывозили на экран в инвалидной коляске, с гипсовой ногой и перебинтованной рукой, из которой торчал букетик цветов. Эта комическая фигура должна была разрядить сгустившуюся атмосферу всеобщего ожидания и заставить нас улыбнуться по поводу неистовых женских фантазий.

Конечно, было бы забавно. Такое преднамеренное снижение интонации в финале стало бы симпатичным сюжетным «перевертышем» в стиле О. Генри, а жалкая эта фигура вместо ожидаемого чудо-богатыря вселила бы в наши сердца и жалость, и сочувствие к «любимой женщине механика Гаврилова», которая не дождалась своего «принца» и не выстрадала его, а попросту его придумала.

Наверное, это был бы очень симпатичный фильм. И тема его оказалась бы другой: о бесплотности – а значит, и бесплодности иллюзий, о власти, которую они имеют над нами, наивными и

легковерными. Но тогда и играть Риту нужно было как-то иначе. И нужна была бы не Гурченко с ее неистребимым максимализмом и умением жить только под высоким напряжением, и никак иначе.

Она уже своей игрой заложила в фильм другую логику. И согласно такой логике, финал с комическим Гавриловым серьезно разочаровал бы публику. Люся в юности испытала такое разочарование, когда в «трофейной» мелодраме «Маленькая мама» с Франческой Гааль в советском прокате вдруг вырезали финал. Там героиня тоже искала своего принца, и зрители верили, что в последнюю минуту он придет, и спасет, и утешит, и крепко поцелует в диафрагму – вся логика фильма вела к такой развязке. Но развязку вырезали. Маленькая мама уныло шла по улице, прижимая к себе младенца и орошая его слезами, и в тот самый момент, когда из-за угла вот-вот покажется спасительный принц, наши прокатчики щелкнули ножницами и вклеили титр «Конец фильма». Чтобы советские зрители не подумали, будто при капитализме бывают счастливые финалы.

Люся запомнила этот урок того, как один неточный ход может обрушить всю логику картины. Задуманный авторами «Любимой женщины…» комический финал для нее был бы полным развенчанием всех идеалов ее Риты, а вместе с нею – надежд тысяч зрительниц, еще ожидающих своего Гаврилова. Романс не может закончиться развеселой частушкой – это против правил игры и против правды чувства. Она не могла испепелить надежду, делая из нее анекдот, и сопротивлялась.

И победила в споре: Гаврилов в финале явился яростным, полным страстей, в обличье крепко сбитого, атлетического, белозубого Шакурова. Осуществилось то, во что никто уже не верил ни на экране, ни в зрительном зале, и это шокирующее ощущение свершившейся справедливости мы уносили с собой, как знамя. Анекдот вырос до обобщения, до мудрой притчи, живущей по законам не бытовой, а высшей правды.

Так Люсина музыкальность обусловила ее обостренную чуткость к прихотливой логике чувств: она умела слышать не только жесткую правду жизни, но и мелодии человеческих душ.

Правда, отношения с Петром Тодоровским потом не налаживались очень долго. Много работавший с ним оператор Вадим Алисов рассказывал, как настороженно Люся восприняла его появление на съемочной площадке «Вокзала для двоих». «Если бы я раньше знала, что ты оператор Тодоровского, я бы не стала с тобой работать», – призналась она Алисову много позже, когда они уже стали добрыми друзьями.

На ней не заживала никакая царапина, укрепляя ее

репутацию «трудной актрисы».

Сон или искусство?

Музыка буквально разрывала меня, не давала мне жить! Я входила в павильон, включали фонограмму – разливалась музыка, какое блаженство! Мне казалось, что я несусь на крыльях навстречу своей мечте.

Из бесед

Гурченко постоянно возвращается к этой теме в своих интервью. Не жалеет красок, чтобы описать это состояние. Но урожай скуден: в настоящих музыкальных фильмах она, можно сказать, почти не играла: их уже не снимали. После «Карнавальной ночи», спустя много лет, «Мама». Снова спустя много лет – «Рецепт ее молодости». Всё.

Тем, что ее музыкальному дару удалось хотя бы частично осуществиться, мы обязаны телевидению. Здесь она снялась в водевиле «Соломенная шляпка», в опереттах «Табачный капитан» и «Цирк зажигает огни», в новой версии «Мадемуазель Нитуш» – фильме «Небесные ласточки», в ревю «Волшебный фонарь», в нескольких «Бенефисах»…

В «Небесных ласточках» она была Кориной – капризной, скандальной, взбалмошной примадонной, привыкшей к успеху и поклонению. Она появлялась на репетиции оперетки, написанной ловким Селестеном – Флоридором, лениво проходила меж кресел, лениво поднималась на сцену и, едва намечая танец, все так же лениво, с томной небрежностью мурлыкала:

Как-то утром на рассвете
Шел с Бабеттою Кадэ…

Приблизительно мурлыкала, делая глазки, приблизительно похохатывала, где нужно, приблизительно кокетничала, совершенно уверенная в том, что мир у ее ног. И конечно, срывала подобострастные аплодисменты кордебалета. Покрикивала, на правах звезды: «Надо репетировать! Что для вас важнее – сон или искусство? – И сразу, в той же повелительной интонации: – Едем ко мне!» И выразительно смотрела на перепуганного Флоридора.

Два-три штриха – и вся натура опереточной дивы как на ладони. Она совершенно бездарна, эта расчетливая Корина, с ее звездными замашками и глупеньким хохотком. Потом ее, по ходу фильма, сменит в этом номере про Бабетту юная Дениза, мадемуазель Нитуш, которую и ждет, в пику зазнавшейся примадонне, оглушительный успех.

Здесь Гурченко и показала, в чем разница между актрисой музыкального жанра и актрисой драматической, пусть даже и поющей под чужую фонограмму, как это тогда делалось в многочисленных, но беспомощных экранизациях оперетт. Ей нужно было спеть свои куплеты так, чтобы мы поняли: звездный час давно позади, а сейчас это просто ленивое и вздорное существо.

Драматическая актриса сыграла бы эту взбалмошность, а потом – плохо спела, продемонстрировав отсутствие голоса. И мы получили бы нужную информацию о скудости таланта Корины. Но это не имело бы никакого отношения к жанру оперетты, потому что там все заложено именно в музыке. Там нельзя плохо петь, даже если нужно показать, что героиня плохо поет. Так клоун, изображая пьянчужку на канате, мастерски играет неумелость, и это мастерство для зрителей очевидно. Будь он и впрямь неуклюж там, под куполом цирка, зрелище было бы тягостным или страшным, но не веселым, не обаятельным, не комедийным.

Гурченко пела свой номер блистательно. Это была утонченная, бурно талантливая пародия на бездарность. Была в ней бездна иронии и точных наблюдений над тем, как ведут себя, как смотрят на прискучивших поклонников, как вспыхивают ревностью, как держат мизинчик и как поют на репетициях эти вчерашние «звезды», когда им давно пора закатиться:

> Все хотят быть с Жанетт
> непременно тет-а-тет…

И хотя по сюжету очаровательная Дениза одерживает над Кориной победу, актриса Ия Нинидзе, при всем ее обаянии, пластичности и тоже несомненной музыкальности, все-таки уступала Гурченко в артистизме и цельности образа. Нинидзе играла только половину роли – вторую половину доверили исполнительнице вокальной партии. Полных успехов в таких случаях не знает вся история кино…

На эстраде, в музыкальных фильмах, в «Бенефисах» Гурченко теперь прежде всего комедийная актриса. Острохарактерная, любящая пародию, гротеск. Ирония делает остросовременным ее

ощущение какого-нибудь рвущего страсти в клочья, знойного старого танго, какой-нибудь роскошной эстрадной эксцентриады начала века… Актриса как бы посмеивается над своим пристрастием ко всему этому миру музыкального «ретро», над общей нашей милой слабостью – идеализировать ушедшее и по нему ностальгировать.

Но относится к этому ушедшему очень серьезно. Иначе не было бы ее «Песен войны», ее «Любимых мелодий» – телепрограмм, где перед нами не просто песни и мелодии, но само время.

Мог бы возникнуть, наверное, удивительный фильм, соединись однажды ее музыкальное дарование с драматическим.

Поэтому так тянется она к жанру мюзикла. Еще в 1975 году, когда мюзиклы внезапно расцвели пышным цветом на драматических сценах, телевидение понемногу стало осваивать этот жанр, и даже кино, казалось, испытывало на этот счет некоторые смутные надежды, Гурченко решительно и безоговорочно заявляла:

– Я считаю мюзикл самой активной формой художественного отражения современной жизни. Пусть актер не обладает певческими данными – это бывает. Но музыку он должен чувствовать нутром своим! Это должно быть в его крови!

И дальше, снова о мюзикле, но важное для понимания всей ее актерской практики:

– Что такое пластическое самочувствие актера в мюзикле? Это его способность пластически мыслить – то есть передавать в пластике мысль: тело доигрывает все, чего не успеваешь сказать. Тело должно «звенеть»! В идеале номер в мюзикле – подобие пластической импровизации. Она целиком подчинена эмоциям, и в ней развиваются самые глубинные мотивы человеческого характера – самые скрытые, противоречивые, самые контрастные…

Весь творческий организм Гурченко, весь ее темперамент были идеально приспособлены для такой импровизации. Она могла, конечно, и просто копировать, скажем, показ балетмейстера или подсказанную режиссером характерность. Делала это с блеском, тут же умножая достоинства находки и охотно импровизируя на заданную тему. Но это было ей неинтересно, как большому художнику неинтересно копировать чужое полотно. Балетмейстер Валентин Манохин, много работавший с ней и в «Бенефисах», и в музыкальной сказке «Мама», и в мюзикле «Рецепт ее молодости», признавался:

– Мне очень нравится ее способ осваивать танец! Она внимательно посмотрит показ, но повторять в точности не станет.

Вижу: прикидывает, примеряет рисунок на себя. А потом танцует уже совершенно по-своему: и то же – и не то. Будто сама придумала, будто с этим родилась – так естественно теперь выглядит каждое движение. Идеальная актриса для мюзикла!

Эта самостоятельность позволила Гурченко выработать свой подход к решению актерских задач: так, мы видели, рождались и ее драматические роли. Подход мог бы стать школой – но, увы, актеров такой эмоциональной возбудимости и внутренней музыкальности, такой пластической выразительности и ритмической изощренности до странного мало.

Время быстро утекало, и с ним – ее мечты о мюзикле. И это тоже окрашивало актерскую судьбу, которую все считали совершенно состоявшейся, горечью:

– Сколько можно доказывать? На пробе доказываешь, на репетиции, на концерте, в интервью, в жизни – все доказываешь, доказываешь, доказываешь. Ну нет же сил…

Шли годы, и с ними навсегда уходили от актрисы так и не сыгранные роли в так и не поставленных киноопереттах и мюзиклах. Уходили Сильва и Ганна Главари, Дульсинея Тобосская и Долли… На горизонте было пусто. В музыкальных картинах, которые тогда снимались, играли актеры драмы, непрофессиональные исполнители, красивые статисты – кто угодно. Телевидение один за другим выстреливало водевили, где исполнители более всего озабочены неразрешимой проблемой, куда деть руки. В пышных телевизионных шоу тяжеловесно страдали графы и княгини из Московской оперетты. В экранизированном «Вольном ветре» под чужое оперное пение раскрывали рты Лариса Белогурова, Андрей Харитонов и Татьяна Догилева, в «Принцессе цирка» – Наталья Белохвостикова, Людмила Касаткина и Юрий Мороз, в «Марице» – Наталья Андрейченко и Тимофей Спивак… Немногие звезды музыкального кино находились в необъяснимом простое.

И вот, устав ждать счастливого случая, Люся решила, в который уже раз, что нужно брать судьбу в свои руки. Она сама нашла драматургический материал – фантастическую пьесу Карела Чапека «Средство Макропулоса». Предложила сценаристу Александру Адабашьяну и режиссеру Евгению Гинзбургу идею «философского мюзикла». Увлеченно рассказывала о ней кинематографическому начальству, вложив в «пробивание» необычной затеи не меньше жара и таланта, чем в свои роли. И на «Мосфильме» запустили в производство широкоформатный стереофонический фильм с музыкой Григория Гараняна «Рецепт ее молодости».

Гурченко играла в нем Эмилию Марти, даму почтенного

возраста: ей стукнуло 337 лет. Сохранилась она, однако, так, что даже ревнивые товарки по театру, где знаменитой диве предстояло выступать, давали ей не больше тридцати.

Она могла бы блистать на сцене и еще триста лет: ее секрет заключался в рецепте бессмертия, составленном еще при императоре Рудольфе II ее отцом, лейб-медиком Иеронимусом Макропулосом. Рецепт вечной молодости должен был даровать ее обладателю вечное счастье.

Но не случайно же это написал Карел Чапек, один из самых глубоких и парадоксальных умов в литературе XX века. Эмилия трагически несчастлива. Все в ней за триста лет давно перегорело – и любовь, и способность к любви, и опасение любовь потерять, и даже сама жажда жизни. О чем мечтать, за что бояться, коли жизнь вечна! Эпохи и поколения мелькают в суете, ничего не оставляя в памяти, кроме того, что у Марата были потные руки, а у Дантона – гнилые зубы… Эмилия одинока – все, кто был ей дорог, давно истлели; тем, кто пришел вслед, уготована та же участь. Она устала от того, что заранее знает весь этот жизненный круг. Вечная молодость неспособна дать счастье, потому что нет цели, нет смысла, не к чему стремиться и нечему радоваться.

Сама затея перевести такую пьесу на рельсы мюзикла была отчаянно храброй. Но Гурченко понимала, что нет короче пути от осмысления к переживанию, чем тот, что прокладывают музыка и пластически организованное актерское действие – хореография. Мы могли потерять в «интеллектуальном», зато приняли бы сердцем. К тому же гротеск, фантасмагория, почти детективный ход, яркость театрального антуража (героиня – знаменитая певица) – разве не благодарный мир для мюзикла?

Александр Адабашьян написал сценарий, Юрий Ряшенцев – стихи для вокальных номеров. Оба понимали, что всю смысловую нагрузку в мюзикле должны взять на себя именно эти номера: и свои кредо, и все кипение страстей персонажам нужно выразить через песни-зонги. А драматическое действие выполняло роль предельно упрощенных фабульных связок.

Эмилия еще и в пьесе была персонаж странный, допускающий разные толкования. Ее играли и как пустышку – мыльный пузырь, внезапно обретший бессмертие. Играли – и это было интересней – как женщину, глубоко и жестоко страдающую. Играли иронично и зло, акцентируя в ней цинизм и равнодушие ко всему на свете. Но не лучше было и ее окружение: все эти лощеные Грегоры и плотоядные полубезумные Макс-Шендорфы – эгоисты, тоже не имеющие за душой ничего, кроме корысти.

Уж раз решили сделать из драмы мюзикл – можно позволить себе и свободу в трактовке героини. Гурченко потому и выступила

инициатором такого фильма, что в теме Эмилии Марти ей виделись какие-то новые, близкие ей повороты.

Эмилию гложет страсть жить во что бы то ни стало и любой ценой – бесконечная, но без смысла жизнь становится ее проклятием. Это основа драмы. Но Эмилия талантлива, она большая актриса. Значит, это может быть и рассказ об одиночестве таланта в кругу людей, которые ему чужды и понять его неспособны. Талант в кругу посредственности, пошлости, банальности – если иметь в виду персонажей Чапека. Но в метафоре может быть и более общий смысл: одиночество таланта, оторванного от корней, существующего уже как бы вне времени. Тогда талант, как и жизнь, тоже иссушается, теряет почву под ногами, теряет смысл.

Наконец, тема Эмилии причудливо смыкалась с давно волнующим актрису мотивом борьбы с судьбой. Пьеса дала толчок фантазии: в образе «вечной» героини чудились черты той мудрости, какая дается только долгой и многоопытной жизнью, обогащающей и опустошающей одновременно. Мотив долгой жизни в искусстве – это надо понять – вечно больная материя для любой актрисы.

Время приносит опыт и мастерство – но забирает молодость, пору, когда можно играть лучшие роли. «Оптимистическая трагедия» – так, помнится, написала Гурченко об актерской доле. Она сыграла свою Эмилию в год, когда мысленно уже прощалась со своими «звездными» героинями, с танцем на экране и в общем понимала, что судьба ее как актрисы мюзикла не состоялась – просто из-за отсутствия самих мюзиклов. Это горькое счастье снова петь и танцевать в большом музыкальном фильме, но, вероятно, в последний раз, тоже вносило в образ Эмилии свою ноту, делало его многослойным, наделяло ощущением сложной духовной жизни: фантастическая героиня получилась самой живой и интересной фигурой фильма.

Все эти мотивы отразились и в стихах, написанных Юрием Ряшенцевым, и в замысле Гурченко, который так и остался неосуществленным.

В одной из самых язвительных и колючих песенок Эмилии возникали отзвуки мучительного спора, какой любая опытная актриса ведет сама с собой: что прекрасней, что ценней в искусстве – наивная свежесть юности или умудренность многое пережившего человека?

Юность не задается этим вопросом вообще. Зрелость ищет в нем утешения.

«Ты выглядишь всего лишь мило: котенок с бантиком в хвосте, – поет Эмилия, адресуясь к молоденькой конкурентке,

начинающей актрисе Кристине. – Не плакала, не хоронила – откуда ж взяться красоте? Беда, конечно, поправима – ты будешь адски хороша, коль скоро не промчится мимо страстных недель твоя душа…»

В том, как Гурченко «разминала» роль, прикидывая на себя жизнь Эмилии Марти, как вместе с поэтом искала во «всемирной» притче отзвуков вполне конкретных, сегодняшних актерских судеб, можно увидеть смысл всей затеи: в песенные тексты фильма вложены многие мотивы, связанные с возрастом и с идеей долголетия буквально или метафорически – от философского бесстрашия и готовности принять судьбу такой, какая она есть, до грустной самоиронии. Последнее качество, к слову, тоже в высшей степени свойственно Гурченко.

Вот так авторизовать материал пьесы, подчинить его новой, отличной от чапековской, но осмысленной, глубокой и современной художественной задаче, на мой взгляд, помогли сценаристы – драматург и поэт. Иным был замысел режиссера. Талантливый мастер телевизионной эстрады, Евгений Гинзбург впервые ставил игровую картину для большого экрана, да еще в новаторском, созданном для шикарных зрелищ «широком формате». И хорошо освоенные им принципы музыкального шоу он перенес в павильоны «Мосфильма». Но мюзикл – не шоу, а пьеса – не каркас, который в его «Бенефисах» замечательно, без швов скреплял самоценные музыкальные номера.

Многочисленные аттракционы, придуманные режиссером, целиком заполняли экран и наше внимание; в мелькании карнавальных масок, в кружении каруселей и цирковых антраша тонул смысл не только философских «зонгов», но даже и фабулы. Пьеса теперь исполняла функции шампура, на который, как шашлык, были нанизаны зрелищные номера, поставленные с размахом и выдумкой, но абсолютно самостоятельные, концертные. Героиня, та самая, чья судьба должна была нас взволновать, воспринималась деталью в пестрой мозаике; завороженная яркостью зрелища, публика чаще всего не слышала текстов, в них не вслушивалась.

Если драматург и поэт были союзниками актрисы, то композитор подыгрывал режиссеру: в музыке не оказалось внутренней драматургии – тем, лейтмотивов, музыкальных характеристик, развития. Не было «шлягера», способного запомниться. Хотели делать мюзикл – вышло привычное шоу. Фильм снова распался под действием противоположных сил. Промелькнув бурлением звуков и красок, он оставлял чувство недоумения и досады.

У актрисы он оставил ощущение обманутых надежд. Может

быть, последних, думала она. В ее творческой жизни расстояние между музыкальными фильмами равно десятилетиям – если так пойдет дальше, это, знаете ли…

То, что Гурченко мало снималась в музыкальных картинах, – непоправимая потеря. Универсальность ее дарования могла бы создать новый этап нашего музыкального кино – подобно тому, как этапом стало творчество Любови Орловой. Не повезло – прежде всего нам.

– Кто назвал этот жанр легким?! Почему он неуважаем, почему к нему нет должного внимания? Я на себе испытала эту второсортность! Но какой же он легкий, если актеров этого жанра можно сосчитать по пальцам, а режиссеров и того меньше?

Это она говорила своему доброму гению Анатолию Гребневу, одному из немногих классиков нашей кинодраматургии, который подарил Люсе чудо ее второго рождения.

Леонардовы мадонны

Исчезло, как будто испарилось то свойство мозга, которое управляет способностью мечтать… Человеку, для которого одно из тяжелейших испытаний есть не отсутствие семьи, не отсутствие любви, не отсутствие наличия материальных благ, а отсутствие работы, девальвация профессии, если он от этого гибнет… Ох, он должен обладать большим запасом нравственной прочности, чтобы выжить.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Так вышло, что после роли современной деловой женщины в «Старых стенах» пошла вдруг череда фильмов, обращенных к недавнему прошлому. К годам, на которые пришлись детство и юность Гурченко. Судьба женщины трудных военных лет стала на какое-то время ее главной темой. Тема выстраивалась сама, даже без сознательного отбора ролей. Вопрос, который я как-то задал актрисе: «Случайность ли это?» – застал ее врасплох. Она не думала об этом специально.

Потом сказала: «Этих женщин я знаю. Я понимаю их лучше».

Тема действительно выстраивалась как бы сама. Были в те годы и другие фильмы, другие роли: в детективе «Преступление», например, или занятная роль девушки Валентины, которая проходила через все новеллы комедийного альманаха «Шаг навстречу» и их как бы скрепляла в единый фильм. Но они, как в центрифуге, отлетают на периферию, едва выстроятся в памяти ее героини из фильмов «Двадцать дней без войны», «Семейная мелодрама», «Вторая попытка Виктора Крохина», «Сибириада», «Пять вечеров», «Особо важное задание»…

«Я их лучше понимаю, – повторяет Гурченко. И добавляет: – Сейчас так устаешь от этого всеобщего рационализма. Тебе улыбаются, а ты не знаешь, что у человека на душе!»

Она выросла в доме, открытом для всех. «Папа был счастлив, когда приходили гости». Душевная щедрость была по-деревенски естественной, непоказной и, казалось, единственно возможной в

отношениях между людьми. Камня за пазухой не держали и не предполагали его у других. Чувства и слова могли быть только искренними.

Но открытость уязвима перед коварством, искренность – перед обманом и двоедушием. Жизнь преподает трудные уроки, вот и учишься улыбаться независимо от того, что творится на душе.

Она многого еще не понимала в пору своей первой непрочной славы. Почему тот, кто еще вчера, казалось, искренне восхищался и пел дифирамбы, сегодня злорадствует: «А Гурченко, кажется, кончилась! Ненадолго же ее хватило!» Почему неудача обязательно воспринимается как всеми ожидаемый крах? Почему тут же становится пятном на репутации и перегораживает все пути? Почему нельзя и тут жить и работать открыто?

Гурченко научилась улыбаться, когда не хочется, – она же актриса, и раз уж такой стандарт… Но это единственный случай, когда игра не доставляла ей радости. Немного в нее все-таки поиграла, а потом написала «Мое взрослое детство» с такой бесстрашной искренностью, какая действительно непривычна для книг такого жанра. И как раз эта искренность в книге подкупает, делает ее свидетельством времени.

К началу съемок в «Старых стенах» от той безоглядной открытости, что освещала ее ликующую актерскую юность, уже мало что осталось. Ушли беззаботные времена, когда в любом собрании ее прихода ждали, как праздника, когда с ее появлением сразу становилось шумно и весело, начинались песни и веселые актерские импровизации, рассказы, бесконечные шутки… Беззаботно открытый человек быстро учится быть закрытым – но уж тогда наглухо. Уходит в глухую оборону, становится подозрительным, даже мнительным. Люся теперь шла по жизни как по минному полю, настороженно выверяя каждый шаг, внимательно присматриваясь к собеседнику, чутко улавливая любую интонацию, за которой мог назревать подвох. С ней стало и впрямь нелегко общаться. Сквозь эту ее постоянную настороженность надо было пробиваться; но если пробьешься – увидишь человека дивной душевной красоты, и ранимого, и беззащитного, и застенчивого, как ни странно это звучит по отношению к знаменитой актрисе. Но тут же выяснялось, что удалось пробиться только через первый слой, а дальше – снова все ощетинено. Вот уж, кажется, вполне доверительные отношения установились – но нет, на первую же неловкую шутку реагировала отчужденно: а вдруг это ты всерьез, а вдруг и ты, Брут! Неуклонно сужался круг людей, кому она верила, на кого могла положиться. Человек обрастает корой, как годами.

Впрочем, и дружить она умела, как мало кто. И добро не забывала никогда.

– Я всегда знал, что более верного человека у меня нет, – признавался Эльдар Рязанов. – Я знал, что, если мне будет плохо, она всегда придет на помощь. И она тоже знала, что всегда может на меня рассчитывать…

Все не договоренное в жизни, не сказанное людям в лицо она говорила теперь в ролях. Рисунок ролей стал жестким, часто жестоким в своей откровенности. Он всегда был исполнен нескрываемой самоиронии и подчас рожден более совершенным пониманием судьбы и характера, чем то, что предлагали сценарист или режиссер. Поэтому образ часто складывался в ожесточенных спорах с ними, и Гурченко без ложной скромности говорила, что делала его сама. Устав от схваток, режиссер решал предоставить ей делать что хочет и в общем не обманывался: Гурченко умела безошибочно уловить мелодию всего фильма и никогда не выбивалась из ансамбля, идеально чувствовала партнеров – «врастала» в фильм всей кожей.

Но это, конечно, не лучший метод совместного творчества. Она язвительно говорила о «режиссерах, которых самих еще нужно пробовать на роль режиссера», чем отнюдь не прибавляла себе друзей. И всегда тосковала по сильной, уверенной режиссерской руке. О таких мастерах, как Рязанов или Михалков, говорила в самых возвышенных тонах. С теми же надеждами пошла сниматься к Владимиру Меньшову в фильме «Любовь и голуби» – и не обманулась в ожиданиях.

Брата по крови – перфекциониста – она видела издалека, и оба сразу находили общий язык. Но становилась абсолютно нетерпимой при малейших признаках разгильдяйства – так и не смогла понять, как люди ухитряются совмещать пофигизм со служением искусству. Все это казалось бы чрезмерным, если бы еще более беспощадной она не была к себе. Но Люся была из породы сугубых самоедов, ее книги хранят следы мучительного анализа собственных просчетов.

Во всей этой сложной психологической постройке основой, фундаментом, точкой отсчета была все та же наивно-беззащитная искренность военной поры. Искренность людей, спаянных общей болью. Воспоминания об этой искренности у нее всегда ностальгичны. Ностальгия, как мы увидим, скорректирована новым знанием – более глубоким и мудрым.

…Через год после «Старых стен» она снялась в «Двадцати днях без войны» – военной драме, поставленной тогда молодым Алексеем Германом по повести Константина Симонова. И там сыграла Нику – Нину Николаевну, эвакуированную в Ташкент

вместе с театром, где работала костюмершей. В этой роли Гурченко впервые вплотную занялась совершенно самостоятельным критическим осмыслением такого феномена, как человеческая искренность. Ее к этому подталкивал собственный горький опыт: горе не только объединяет людей. Оно, как кокон, обволакивает человека, замыкает его в себе, и душа бьется о стенки кокона, рвется наружу, хочет к людям, на свет, и надеется, и боится, и не верит…

К этому располагал весь фильм. Он был не просто правдив в деталях и атмосфере – так правдив и достоверен, что это казалось почти невероятным. Он был полемичен по отношению к искусству, которое все на свете сглаживает, причесывает, украшает – приносит действительное в жертву желаемому. В фильме даже есть эпизоды на съемочной площадке какого-то «военного кино», где армейский консультант-тыловик бдительно следит, чтобы все было по уставу: гимнастерки – гладились, а пуговицы – чистились. И партизанку в той экранной картине играла круглощекая жизнерадостная актриса, очень похожая на героинь тогдашних военных киноопереттт. Не случайно на эту роль киношной «партизанки» Герман пригласил актрису оперетты – известную ленинградскую «субретку» Зою Виноградову. Режиссер все это не пародировал, снимал без всякой иронии: ведь люди делали свое важное дело честно и с предельной отдачей. Просто заставлял почувствовать, как далеко мы ушли от того кино.

Весь его фильм был подчеркнуто иным, с его достоверной, шумной, хаотичной, казалось, неотобранной, «черновой» фонограммой, с его фонами, не оттеняющими фигуры героев, но живущими самостоятельной, отчужденной жизнью. Это окружение постоянно отвлекало на себя внимание, герои фильма из него возникали и в нем растворялись, и внимательный зритель понимал, что это не фон, а сама жизнь той поры, непонятным способом возрожденная в кадре, ворошит нашу генетическую память.

Из взрывов и хаоса фронта пришел герой Юрия Никулина – военный журналист Лопатин. Ника возникла на его пути случайно, тоже материализовавшись из круговерти тыла, – так мы случайно заметим в толпе какую-то фигуру и на ней сфокусируемся.

В заметенном снегами Ташкенте всё на предельном напряжении, всё в нервном ожидании – словно остановилась любая жизнь, кроме исступленной работы и этого ожидания. Всё сумрачно, сурово, чувства зажаты в кулак, иногда они прорываются истерикой, сухими выплаканными слезами,

хриплым, оборванным на полуслове внезапным криком.

Люди или молчаливы, или, наоборот, возбужденно говорливы, шумны. Обе крайности ненормальны, чрезмерны.

И все-таки нет-нет и вспыхнет песня, или частушка, или какой-нибудь перебор гармошки, звучит «инес-румба» с пластинки, поет Любовь Орлова с экрана обшарпанного кинотеатра. Невозможная, на пределе, но – жизнь. Стоят в очередях перед театральной кассой, в нарядном фойе приглаживают свои ежики мальчишки-солдаты – сегодня им праздник, а завтра на фронт… Идет жизнь. Хочется радости, хоть немного.

И вот Ника. Потерявшая в жизни, кажется, уже все, остался только шестилетний сынишка. Коротко стриженная после какой-то болезни, исхудавшая, молчаливая. Она все время что-то шьет – обшивает весь театр, да еще подрабатывает на киностудии: и хлеб военный скуден, и надо чем-то заполнить жизнь, чтоб не осталось тоске уголка. Погружена в себя целиком. Потому так замечается нами ее короткий изучающий взгляд, брошенный на Лопатина. Вспыхнула глазами – и снова погрузилась в свое.

Их сближение происходит трудно, настороженно. Она берется проводить его по городу – ведь «проходными дворами кружить и кружить»… Скупо рассказывает об отце, который в госпитале для безнадежных, о муже, что бросил ее еще до войны, только вот ремень остался. «Все меня бросили – наверное, не случайно». Они идут, скользя по зимней ташкентской слякоти, и между ними то и дело повисают тягостные паузы. Долго стоят на какой-то свалке, приглядываются. Она хочет изобразить женщину независимую, деловую, шагает подчеркнуто размашисто, жесты преувеличенно уверенны. Поковырялась в тлеющем кострище, прикурила от прутика, затянулась глубоко, по-фронтовому. Интересуется: «Когда страшно – больше хочется курить?», «А когда было особенно страшно?»… Банальные для той поры разговоры – примерно как сейчас о погоде. Впрочем, о погоде тоже поговорили. Присматриваются. Два человека, отвыкших от жизни, от общения, от мирных чувств и нежных бесед. Медлительны, немногословны, отчужденны, но актеры играют это так, что мы постоянно чувствуем, как бьется душа о кокон, как хочет вырваться. Обоим уже все ясно, но они забыли, как ищут пути друг к другу. Замерзли, отвыкли.

Потом едут в переполненном громыхающем трамвае, и нервное напряжение вдруг разрежается в ней нежданным весельем: «Вы очень смешной в очках! Как можно проспать Новый год – это просто нельзя понять!»

Новый, 1943 год под стук капели, под хрипение граммофона,

под переборы гармошки: «Ах вы сени мои, сени…» Кто-то затянул: «Ты вспомни, изменщик кова-арный, как я доверя-ала ти-ибе…» В эту новогоднюю ночь Лопатин узнает, что его отзывают на фронт. И идет искать Нику. Уже нет времени на трудное сближение, уже не остается дней, чтоб прорвать проклятый кокон, оба это понимают, и все происходит шокирующе деловито, буднично и в то же время целомудренно, как всякое настоящее движение души.

Это, может быть, самый поразительный момент фильма. Они давно все понимают, ни о чем не договариваются. Просто она ведет Лопатина к себе домой. Переносит спящего ребенка в другую комнату, к матери, которая тоже все понимает и принимает как должное. Стелит постель, молча и деловито, и во все, что делает, погружается полностью. Поглощена этими простыми и привычными бытовыми движениями, боится на секунду отвлечься, увидеть себя со стороны, оценить – это все потом, а сейчас хоть минута простого забытого счастья…

Снимает юбку, остается в ночной сорочке. Стесненно приглаживает стриженый затылок – словно хочет прикрыть его неженскую наготу. Все. Решительно поворачивается к нему, словно в воду бросается. И впервые смотрит ему прямо в глаза – вопросительно, изучающе, тревожно, беззащитно и, чтобы хоть какое-то оружие при себе оставить, – чуточку теперь иронично.

Не снимая шинели, подошел. Обвила шею, целует в лоб, в щеки, куда-то в подбородок, нежно и бережно, всхлипывая, сдерживая слезы изо всех сил. И слышно, как стучит капель за форточкой, как тикают детские часы-ходики, хлопотливо перебирая ножками в полосатых чулочках…

Неуловимое преображение происходит в ней, когда качающийся свет лампы снова вырывает из темноты ее лицо. Она счастлива спокойным, умиротворенным счастьем, изменился даже ритм движений, они обрели женственную плавность, они теперь совершенны по рисунку. Не картинны, а естественны и потому прекрасны. Словно сошла на нее вся благодать Леонардовых мадонн – поза, в которой она сидит за столом, кутаясь в шаль, и смотрит на спящего Лопатина, и впрямь напоминает классические образцы, но совершенно неуловимо, без цитат и прямых ассоциаций. Может быть, вот этой абсолютной, совершенной умиротворенностью, тихим счастьем женщины, которая ощутила себя женщиной. Она словно мудрее стала, сильнее. И, когда Лопатин просыпается от света, от взгляда, спокойно и внятно говорит ему: «Спи! Я тебя люблю».

Постирала ему гимнастерку. «Зачем?» – пугается он. «Ты этого не поймешь», – говорит нежно и покровительственно, как ребенку.

Новая сцена – новый ритм, новое самочувствие героини, иное – всё. Ника поит Лопатина чаем, он что-то увлеченно рассказывает, целует ей руку. Куда девалась былая скованность, куда – отчужденность! Мы видим их через какое-то пропыленное стекло, разговора не слышим – просто видим, что люди изголодались по мирной, по семейной жизни, и это торопливое военное свое счастье проживают теперь сполна, словно и не нужно ему через минуту уходить, и неизвестно, увидятся ли они снова.

Оба понимают, что, скорее всего, не увидятся никогда. Идет уже следующий эпизод. И опять новый ритм, всё – иное. Прощание у ворот. Сознание, что – всё, конец, уже отстранило их друг от друга, оба замкнулись в себе, чувство родственной близости иссякло, вытеснилось чувством неизбежности. Они уже чужие друг другу, и сейчас он снова растворится в хаосе фронта, а она – в ожидании и надеждах тыла. Скованно первой подала руку: «Все, иди!»

И пошла в дом преувеличенно независимой походкой, широко шагая и неловко размахивая руками. Не оборачиваясь, резанула ладонью, как отрубила что-то в себе: «Все, иди, иди!»

Объяснение любви

Это один из редких партнеров, очень родной по духу. С ним я могу не видеться годами, но если встречаюсь на кинопробе, на репетиции или сразу на съемке – у меня возникает ощущение, что все это время мы не расставались, а жили рядом, бок о бок.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

В «Двадцати днях без войны» она играла любовь. Самая трудная материя для кино. В американском кино есть термин «химия» – некие химические реакции, происходящие между партнерами, – невидимые, но ясно ощутимые зрителем. Это невидимое оказывается выразительней самых пылких объятий и долгих поцелуев. «Химию» невозможно имитировать – здесь работают какие-то человеческие притяжения-отталкивания, некие флюиды, неподвластные режиссеру.

И это совсем не то, о чем вы сейчас подумали. Это опять вопрос не природы, а мастерства.

В «Двадцати днях…» партнер Гурченко – Юрий Никулин. Клоун, ставший драматическим артистом. Его в этой роли не назовешь молодым, или красивым, или статным, или сексуальным – уставшая, изможденная, неказистая фигура, изборожденное глубокими складками лицо.

А нужно играть – любовь.

Гурченко говорит о своих партнерах только с восторгом. Восторг каждый раз разный. Но абсолютно искренний.

Вот в нашей редакции она рассказывает о том, что такое для актрисы – правильный партнер:

– Партнер в кино – это особое дело. В театре зрителя еще можно обмануть: финальный поцелуй, конец спектакля – и пошли по своим делам. В кино не соврешь. В кино ты по-настоящему уходишь в свою роль, в образ – забываешь себя, выращиваешь в себе совсем другого человека. И если я действительно не влюблена в своего партнера, то и в роли я буду беспомощной. Поймите правильно, «влюблена» – это тоже в театральном смысле слова: все равно ведь поцеловались – и разбежались. И остались, как мы с Олегом Валерьяновичем Басилашвили после «Вокзала

для двоих», на всю жизнь – на «вы».

Ему на съемках было трудно, он стеснялся. «Эльдар, – говорил он Рязанову, – у нас же взрослые дети, ну что мы тут будем целоваться взасос – ерунда какая-то! Давай лучше сделаем так: тихенько поговорим – и разойдемся, а? Я понимаю, что надо. Люся, вы знаете, как я вас люблю, но у нас же взрослые дети – неудобно!»

Он прекрасный артист, Олег Басилашвили, но у каждого – свой мир, и каждый актер работает в профессии по-своему. Он очень деликатный, тонкий, сразу меня принял, но такое впечатление, что мы пошли танцевать. Была взаимная душевность, взаимопонимание, обожание – без этого ничего не сыграешь. Были чудные отношения – а потом годами не видимся: «Здравствуйте, Олег Валерьянович» – «Здравствуйте, Людмила Марковна!»

А вот с Олегом Борисовым мы могли десять лет не видеться, но вот только прикоснешься плечом – и словно всю жизнь жили дыханье-в-дыханье… И нам, чтобы сыграть любовь, ничего было не нужно – ни текста, ни подсказки, ничего!

А какой партнерище Никита Михалков! И в «Сибириаде», где он был актером, и в «Пяти вечерах», где он был режиссером, – он великолепный партнер. Иногда на репетициях он подавал за Любшина реплики – и сразу становилось легко.

С Андреем Мироновым и репетировать не нужно было: только пошла музыка – и оба включались, работали без всякого текста как звери!

Ну а о Юрии Никулине я могу вам рассказывать хоть до завтра! Вот – актер, вот – человек! Если бы не он, не знаю, как бы я выдержала эту картину «Двадцать дней без войны»! Все нервничали, все студийные планы горели, потому что мы снимали по пятнадцать метров в неделю – такой уж режиссер Алексей Герман! А мы в это время жили на свои два рубля шестьдесят копеек суточных плюс еще рубль пятьдесят так называемых «рабочих», и дело происходило в северном Казахстане. И только Никулин меня от всего этого спасал.

Мне на съемках этого фильма вообще было очень трудно: Герман с самого начала не меня хотел снимать – у него были на примете три актрисы, но они по каким-то причинам приехать не смогли. Тогда он и сказал: ладно, пусть будет Гурченко. А знаете, как это трудно – играть, когда тебя не хотят, когда вместо тебя видят другую актрису?! Не хотят, не восхищаются, не любят. Актеру очень важно, чтобы режиссер его любил, в него верил, на него надеялся! Хотелось развернуться и уехать на такси – но ехать пришлось бы три тысячи километров.

Я не спала всю ночь, собирала все свое мужество, все вспомнила – всю войну. Детство, прорубь с трупами… Ладно, переживу.

С режиссером почти не общалась. Но по тому, что ни один эпизод со мной ни разу не пришлось переснимать, я поняла, что, наверное, на правильном пути. Вот только по этому признаку я и могла понять, что роль получается. А так – ни одного доброго слова.

Спасал Никулин. Действительно спасал. Никулин – это юмор, ирония, самоирония потрясающая. Это очень важно – чувство юмора. Человек без чувства юмора – инвалид. Вот однажды в Америке знакомый нам обещает: «Слушайте, я вам сейчас такое скажу – вы будете смеяться!» Слушаем. Он говорит, говорит, говорит что-то невозможно тоскливое – я даже улыбку из себя выдавить не могу. Знаете, бывают такие люди – думают, что остроумные, но смеются над собой только сами, а окружающие томятся от неловкости. Это всегда ужасно.

А у Никулина – все друзья его звали просто Ю. В. – юмор был необыкновенный. Там, на съемках «Двадцати дней», был эпизод. Кто-то напомнил, что его герой Лопатин – все-таки фронтовик, в нем должно быть больше мужского, и если любовь – то он должен так обнять женщину, чтобы она повисла у него в этих крепких мужских объятиях. И в мою роль дописали фразу: «Обними меня, у тебя такие крепкие руки!..»

Снимаем. Режиссер предупреждает: «Юрий Владимирович, сейчас Люся вам скажет – мол, обними меня, у тебя такие крепкие руки… – и здесь вы берете ее на руки, ясно? Мотор, съемка!» И вдруг Никулин своим неповторимым тоном невозмутимо сообщает: «Не могу, у меня грыжа». – «Как грыжа?!!» – «Так – грыжа!». Режиссер приходит в ярость: «Так, взять на руки вы не можете – грыжа, сниматься анфас не можете – у вас уши торчат! Ничего не хочу знать – мотор!!!»

Я уже чувствую: что-то будет! Потому что глаза у Никулина уже к чему-то приготовились. Говорю свой текст: «Обними меня, у тебя такие крепкие руки». Режиссер: «Еще раз, можно сексуальней». Хотя нет, таких слов тогда не знали… – тогда вот так: «Можно душевней!»

У Никулина, вижу, уже зло пошло.

– Обними меня, у тебя такие крепкие руки!

Никулин хватает меня в объятия:

– Если бы ты знала, какие у меня ноги!!

И – все. Больше играть никто не мог. Я вывалилась из его объятий, все хохочут. Только Герман говорит:

– Что вы все смеетесь? Что он такого сказал?

Потому что он же весь там – в фильме, в войне. И вдруг! В такой момент!.. Нет, Никулин – клоун от Бога. Он умен. Он дипломат. Он эрудирован. Он все знает. Видите, я о нем говорю только в настоящем времени. Я не могу сказать – он был. Он – есть…

…Люсю слушали всегда завороженно: память вовремя подкидывала ей такие выразительные, смешные и трогательные детали, что рассказ превращался в маленький спектакль. Драма – а смешно. Война, холод – а тепло, потому что из того дальнего времени в наш маленький редакционный зал вместе с актрисой пришли очень хорошие люди. Каждый заглянул на миг – и исчез. Такая актриса, так нежно она умела срисовывать жизнь.

Об этом фильме «Двадцать дней без войны» писали много и восторженно, пытались разгадать тайну его поэтики, его невероятной достоверности. «Литгазета» особо отметила, что актриса не боится быть грубой, суховатой, где-то – некрасивой, необаятельной. Тем женственней эта Нина Николаевна, тем больше щемит сердце своей злосчастной правдой.

В этой роли Гурченко выразила свое давнее наблюдение: чтобы сохранить себя в беде, человек замыкается, впадает в анабиоз, в летаргию – пережидает нагрянувшую зиму, – а иначе не выжить. И все-таки жаждет открытости. И все-таки тоскует об искренности. И уж когда возвращается к людям – возникает такое братство, такое единение и такое родство, какое и в мечтах не привидится благополучным – они и не подозревают о существовании подобного счастья.

Роль позволила ей выйти вот на такой уровень обобщений. Ведь эта ее Нина Николаевна впервые ранена была не войной, вспомним: «Муж сбежал еще до войны… только вот ремень остался… все меня бросили – наверное, не случайно…» Чтобы пережить такое, не нужно особых исторических обстоятельств. Война только углубила горе, слила его с общим. Эта роль Гурченко – не только о женщине на войне. Это ее трактат о трагедии одиночества.

Встроенный в нее камертон – постоянное невидимое присутствие в ее сознании отца – позволял услышать правду роли. Она выверяла эту правду его временем. «Он бы сейчас совсем не мог приспособиться: он был человеком „того“ необыкновенного времени», – пишет она в «Моем взрослом детстве». С «тем» временем, прошедшим на грани нервного срыва, постоянно сверялась:

– Я на экране так же слепо и глупо люблю своего сына, как папа любил меня. Унижаю отчима моего сына так же, как папа порой унижал маму. И от этого любовь героини получилась

мощной, необъятной, как у моего папы. В фильме ненавижу открыто, люблю открыто, говорю то, что думаю, с открытой душой, открытым сердцем. Пою тоже громко. Так в войну жили…

Это уже «творческая лаборатория» фильма «Вторая попытка Виктора Крохина», поставленного Игорем Шешуковым по сценарию Эдуарда Володарского. Камертон работал: она играла яростно, контрастно и откровенно, ничего не пытаясь притушить, прикрыть флером «приличий». Быт в этом фильме тоже был агрессивным, его детали густо заполняли кадр: ссоры, скандалы и своеобразное братство недавних послевоенных коммуналок выплеснулись в эпизодах, сыгранных актерами на грани гротеска, – но и это не было «краской», а было правдой, потому что и в жизни сам этот быт был гротеском.

Пророчество папашино
не слушал Витька с корешом:
Из коридора нашего
в тюремный коридор ушел.

Песня Высоцкого рвалась с экрана, тоже пытаясь напомнить о бедовом времени, когда

Все – от нас до почти годовалых —
Толковище вели до кровянки,
А в подвалах и полуподвалах
Ребятишкам хотелось под танки…

Трагизм кровоточащих душевных ран – открытый, на срыве, до хрипоты – казался чрезмерным: фильм лег на полку. А с ним осталась неизвестной зрителям одна из лучших работ актрисы. Сегодня в Интернете при большом желании можно найти и эту картину, только смотреть ее придется уже как экспонат музея – кино стареет еще быстрее, чем люди.

Тема встающей из руин жизни. Вот пишу сейчас эти слова, совершенно обычные для кинокритики тех лет, – и, вслед за моей героиней, кожей чувствую их несовременную выспренность. Изменилась сама природа кино: ну кто будет вникать в эти телячьи нежности под хруст попкорна! Кого заинтересуют подвалы и полуподвалы, из праха которых поднималась насмерть раненная, истекшая кровью страна – и, даже поднимаясь, продолжала размазывать по стенке своих сыновей.

Но в ту пору кино самоуверенно числило себя в одном ряду с театром и книгой. Вместе с ними искало ответы на загадки жизни

– всерьез, настойчиво, истово. Скудость тогдашней киноафиши, как скудость тогдашней жизни, была, как ни странно, почти благом: каждый фильм воспринимался как событие, о каждом было время подумать. На это и рассчитано наше старое кино – похороненное, но не умирающее.

Уже никто не помнит фильм «Особо важное задание», где Гурченко играла жену главного инженера авиационного завода Лунина, – и это снова судьба, искалеченная войной. Режиссером был Евгений Матвеев, все умевший делать только на самой высокой эмоциональной ноте. Вот и этот фильм о том, как люди в тылу на предельном напряжении сил налаживали производство необходимых фронту истребителей, снят и сыгран как непрерывный двухсерийный эмоциональный шок. Эмоция здесь – единственный способ мыслить и существовать. Сцены эвакуации переполнены душераздирающими деталями, в фонограмме не умолкала трагическая симфония исступленных воплей, лязгов, взрывов: люди не говорят, а кричат, не бегут, а срываются с места.

Гурченко, и так эмоциональная по натуре, эти условия приняла охотно. Подстроила под общий стиль, пожалуй, чрезмерную размашистость игры, придумала много характерных подробностей. В экспозиции картины ее Эльвира – избалованная успехом и благополучием, привыкшая к мехам и бриллиантам – «этакая стрекоза», говорила о ней актриса интервьюерам. Впервые мы ее встречаем на довоенной вечеринке – она плывет в томных ритмах танго. Нельзя и представить, что это изнеженное существо обнаружит мужскую силу характера, окажется способным к состраданию, даже к самопожертвованию. Это ее внезапное перерождение, вполне волюнтаристски выписанное в сценарии, могло бы показаться неубедительным, если бы ее играла не Гурченко. Но режиссер уже выбором актрисы обеспечил своей героине прочные тылы, оправдал самые неправдоподобные метаморфозы, которые с ней происходят. Она с самого начала была личностью, Эльвира, мы это чувствовали, даже когда она пыталась ослепить нас бриллиантами. И уже никто в зале не удивлялся тому, что горе вдовьей судьбы ее не сломило, что она отказалась от теплого местечка секретарши и пошла в цех, в «бригаду вдов», и теперь уже сама учит девчонок собирать волю в кулак. Гурченко в этой роли шумна и подвижна, она много, щедро поет надорванным, уставшим голосом, но приходят минуты молчания, и они – самые поразительные в этом гвалтливом фильме. Мы понимаем: пока стрекоза шумит, кричит, поет, куражится – это напускное, для людей. Истинное – это когда застывшие, округлившиеся, воспаленные глаза, когда молчание говорит больше любых слов. И это иссохшее лицо. И эта

довоенная прическа «под Орлову».

Это ведь была еще одна «примерка» чужой судьбы к своей. Люся снова играла то, что знала по собственной бравурности, когда на людях, и собственному молчанию, когда наедине с друзьями, близкими, и уж тем более с собой. Она умела мгновенно включаться в любой ритм и любой праздник – и так же мгновенно гаснуть.

– В любой моей «военной» героине, – говорила она, – мне интересна оттепель души, оттепель тела, оттепель женщины. Она запретила себе любые нежные чувства, потому что этого требовала война. Но вот поменялись обстоятельства – и она дождалась! Она – оттаивает!

Это одно из ее любимых определений: оттепель. Оттепель души стала ее постоянной темой, она лейтмотивом прошла через судьбы ее послевоенных и совсем уже современных героинь.

Оттепель

Сейчас, когда я оглядываюсь в детство с расстояния более чем в тридцать лет, моя самая заветная мечта – спеть песни войны. Заново их прожить, прочувствовать, набраться у них силы, мужества, нежности и любви. Именно песни войны приходили мне на помощь в минуты душевных невзгод…

Из книги «Мое взрослое детство»

Оттепель для Гурченко – это, конечно же, снова музыка. Когда человек берет в руки гитару, он меняется – сквозь коросту неказистого быта проступает его душа. Сейчас трудно вообразить, какую роль в войну сыграли песни, скольким людям помог выстоять какой-нибудь «Синий платочек». Фронтовые песни всегда будоражили Люсино воображение, она даже ощущала смутный долг перед ними: ведь они были ей дороже всех мелодий мира – за ними стояла память.

Гурченко, как никто, знала: песня – кратчайший путь к сердцам. Тут люди раскрываются, добреют, через песню познаются друзья. Так она воспринимает мир. Она не могла не прийти к идее снять для телевидения фильм о песнях военного времени – и спеть их так, как она сама когда-то слышала от отца, как пела сама в госпиталях, на улицах Харькова. Спеть все то, что недосказала в своей книге о «взрослом детстве».

Этот фильм начинался кадрами кинохроники военных лет. В них быт войны. Не столько поле боя, сколько окопная жизнь. Партизанские землянки. Усталые лица. Небритые щеки. Письма из дома. «Тесная печурка», где «бьется огонь». Трудная работа войны.

А за кадром кто-то перебирал лады на гармони. Нащупывал ускользающую мелодию. Начинал снова и снова. Как будто разминал пальцы, отвыкшие от фронтовой гармошки, как будто пытался вспомнить полузабытое.

Режиссер Евгений Гинзбург, который всегда точно чувствовал жанр передачи, и на этот раз поддержал предложенный Люсей настрой: оживающая память. Драматургия фильма – возрождение воспоминаний. Сначала обрывки каких-то мелодий, какие-то

аксессуары быта. Потом погружаемся в этот ушедший мир все глубже – и песни звучат уже в полный голос, набирая темп, вихрем сменяя друг друга.

Это не телеспектакль и не концерт. В нем нет костюмов и попыток что-то изобразить. Актриса не «выступает». Она просто зашла к нам в гости – чуть торжественная, в вечернем платье: у нас вечер воспоминаний. Села. И для начала тоже стала бережно пробовать, перебирать, ворошить мелодии. Пока не увлечется, не уйдет туда, в другую реальность, целиком, мелодиям уже тесно в узком пространстве памяти: вот еще одна, а вот еще… песни перетекают друг в друга, обгоняют друг друга, не закончив одну, переходим к другой: и это было, и это – помните? «Казак уходил, уходил на войну, казачка его провожала… Я уходил тогда в поход, в далекие края, платком взмахнула у ворот моя любимая… Ты все та же, моя нежная, в этом синем платьице… Прощайте, скалистые горы, на подвиг Отчизна зовет… Майскими короткими ночами, отгремев, закончились бои…»

Поет по-домашнему просто, безыскусно, без эффектов и концертных приемов. Обычно щедрая на пластику, Гурченко предельно аскетична. Аскетично и оформление: пустая комната, стул, актриса. Иногда в досках пола чудится фронтовая сцена-времянка. Иногда в кадр попадет окно, перечеркнутое бумажными крестами, кирпичная кладка с размашистой надписью краской: «Мин не обнаружено. Веселов». Черная тарелка репродуктора. А вот, на стене, фотография отца, Марка Гавриловича Гурченко. Передача действительно продолжала книгу, была к ней «звуковым приложением» – это длились воспоминания, но обретали теперь плоть.

В кадре почти нет движения, только иногда меняет ракурс камера, приближает к нам лицо. Редко – взгляд, словно устремленный куда-то в память, в прошлое. Или взгляд прямо в объектив, нам в глаза: певица будто хочет удостовериться, что мы – с ней, что тоже погружены в музыку, в память. Взгляд этот нас сближает, в нем есть что-то незащищенно личное. Он говорит нам: то, что вы слышите, больше чем песня. Это пройденная нами жизнь.

И возникало почти физическое ощущение, что прошлое обступило со всех сторон. Сидят друзья, вспоминают, перебивают один другого, уже вошли в азарт. Как много было всего – трагического и бесшабашного, грустного и веселого, как много было потерь, как много пота, как много человеческого братства…

После передачи шли письма: зрители были недовольны тем, что песни обрывались, теснили друг друга, что не было «исполнения» в привычном понимании. Что был не «концерт».

Обычный или театрализованный, как любили тогда делать на телевидении: с «печуркой», со «свечи огарочком», с «синим платочком» на плечах. Официальное телевидение приучило к торжественности самого этого понятия – концерт, к тому, что песня – как гранитный памятник: в праздник надо положить цветы, а в будни можно не заметить. Военные песни давно существовали как бы вне жизни, где-то над страной, в сферах. Такое очень официальное у нас было телевидение.

Гурченко вернула песню в быт, вернула и сам этот военный быт – через песню. С войной у каждого было связано что-то личное: еще жили военные поколения, еще саднили раны в каждой семье. И передача давала возможность настроиться на свое, близкое, и острее ощутить свою кровную связь со страной, где и ради которой все было пережито.

– Ведь у каждого свой «воздух воспоминаний», – рассказывала Люся о своем замысле. – Кто-то помнит платочек, что подарила девушка, кто-то – как на фронт приезжала Шульженко, а кто-то просто напевал про себя эту песню, поддерживал себя ею. А знаете, с чем связана эта песня у меня? «Синенький скромный платочек дали мне немцы стирать, а за работу – хлеба кусочек и котелок облизать». Это у нас так в Харькове пели в оккупации, такие у меня ассоциации с «платочком». Помню, одна женщина, выжившая в концлагере, как-то мне спела на мотив танго «Брызги шампанского»: «Новый год, порядки новые, колючей проволокой наш лагерь огражден. На нас глядят глаза, глаза суровые, и – дуло в спину…» Страшно невозможно… А помнить надо. Я в этой передаче пою почти все песни, которые пела в детстве, – их папа присылал с фронта в письмах. Моя мама тогда руководила ансамблем в ремесленном училище, и папа писал: «Ляля, высылаю тебе эту песню, она на фронте имеет первоклассный успех!»

Песни аранжировал композитор Владимир Давыденко – он тогда работал в телегруппе Евгения Гинзбурга музыкальным редактором, и Гурченко о нем говорила: «Володе только двадцать шесть лет, но – вот ведь фантастика! – память о войне, которой он не знал, у него такая же нескончаемая, как у меня».

Им обоим даже не пришлось заглядывать в старые песенные сборники – все послушно, по первому зову, само собой выплывало из памяти. Чтобы не сбивать ритм, решили не давать песни целиком и выстраивали их по содержанию текстов – должно быть ощущение единого рассказа. Петь решили «под рояль» – как это делалось в скудные военные годы, но в последний момент пианист подвел. Люся была не из тех, кто теряется: «Володя, садись ты!» Запись продолжалась один день, с десяти утра и до

позднего вечера – «на каком-то колоссальном эмоциональном подъеме, – рассказывал позже Давыденко. – Только в самые эмоционально напряженные моменты перехватывало горло, подступали слезы, приходилось останавливаться…»

Этот моноспектакль резко выламывался из ряда официальных «памятных» концертов. И остался, в сущности, единственным на телевидении музыкальным *свидетельством* живой военной памяти. Уже потому хотя бы, что Люся пела не только хрестоматийно знакомую классику – но и песни, которые ушли вместе с войной, их никто уже не помнил. И не вспомнил бы никто – в обычном концерте. Они там просто не могли бы прозвучать. «Исполнение бывает безукоризненным, но как бы вне прошлого. У Гурченко мы услышали Время», – писала «Литературная газета».

«Люсенька, дорогая сестренка наша младшая, спасибо! Спасибо от всех фронтовиков, живущих и павших, за память, за песни военных лет, за то, что не исказили Вы их, что сумели передать ту атмосферу, тот настрой. Вы словно вернули время назад. Вспомнил я, как уходил на фронт сразу после школы, вспомнил Западный и Сталинградский фронты, блокадный Ленинград, смерть товарищей, горящие села и города, слезы, кровь… И удивительное фронтовое братство… И счастье Победы… Пойте чаще военные песни. Еще раз спасибо за память и за правду!»

Такие вот шли письма.

Никакой торжественный концерт не объединил бы у экранов людей всех возрастов, не всколыхнул бы память так, как это сделала негромкая, «интимная» по жанру телепередача. Единомышленники познаются в песне, через песню находят друг друга. И если после книги «Мое взрослое детство» сотни тысяч людей заново открыли для себя Людмилу Гурченко – актрису и человека, то теперь, благодаря передаче, ее впервые по-настоящему узнали миллионы.

В телевизионной биографии актрисы эта передача заняла особое место: как бы итог и одновременно – перелом, переход к чему-то новому, о чем пока можно было только догадываться. Или, точнее, возможность перехода. Все теперь зависело от того, сумеет ли само телевидение оценить потенциальные возможности нового для него «тихого» жанра.

Как мы теперь знаем, не сумело. Шли перестроечные восьмидесятые, страна снова рвалась к неопределенному будущему и снова первым делом сносила «до основанья» все свои постройки в неясной надежде что-то построить «затем». А вскоре поставит под сомнение и эту свою память: ей важно было

задушить в себе «совок». Военные песни с их наивно-романтической сентиментальностью были, несомненно, «совковыми» и окончательно исчезли из эфиров.

По военным поколениям был нанесен еще один смертельный удар – уже из собственного тыла. Но это теперь мало кого волновало.

Женщины, которые ждут

Кино – магия для всех поколений. И как бы порой ни разочаровывали фильмы, ни обманывали надежд зрителей, люди все равно идут в кино. Идут, надеются и ждут.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Новое время – новая ломка. На очередном витке исторической центрифуги весь СССР, со всеми своими реальностями и мифами, на глазах изумленного мира отлетел в вечность. Это произошло в одночасье – никто в тот момент и не осознал габаритов случившегося. Его не стало, как Атлантиды. Только Атлантида беззвучно спит под толщей вод, а СССР, как выяснилось чуть позже, погребен под слоями обломков. Среди обломков пытались рулить кораблем современности, теша свой мазохизм, его новые идеологи, а откуда-то из неразличимой уже глубины еще долго доносились голоса.

С уходом Людмилы Гурченко умолк еще один голос, когда-то электризовавший целую страну, а потом довольно долго пытавшийся ее образумить.

Она, например, так и не смогла привыкнуть к новым представлениям о том, что такое в жизни искусство, какова его роль. Согласиться с ними – тем более. Она, много раз познавшая на своем пути коварство совпартбоссов, к концу жизни все с большим вызовом говорила, что она последняя народная артистка СССР. И не могла смириться с наступившей эрой пофигизма.

Дело в том, что Людмила Гурченко всегда полагала, что святая обязанность искусства – помогать людям. Она из этого исходила в своем актерском, в своем авторском творчестве.

– Если кого-то удается с экрана ободрить, сделать сильнее перед лицом житейских горестей, научить не унывать – значит, удалось достичь того, к чему я стремлюсь как актриса…

Это из ее интервью начала 1980-х. Тогда напечатали. Лет через десять – только посмеялись бы: что за утилитарное понимание святынь! Художник никому ничего не обязан, он занят самовыражением, и говорить о каком-то долге искусства – смешно! Совок!

Но на этом «совке» замешено все творчество Гурченко – и

«дивы», и актрисы, и автора: «самовыражение» для нее полностью совпадало со «служением».

Она, например, считала делом своей жизни поддержать женщин, которые ждут. Женщина – всегда ожидание. В ожидании ее драма и счастье. Самое страшное – потерять надежду. Эта тема естественно выросла из темы войны и тоже на многие годы стала для Гурченко главной.

Мы помним: ждала своей весны Ника из «Двадцати дней без войны» – оттаивала на миг и замерзала снова. Ждала Тая Соломина из «Сибириады» – всю войну ждала своего первого и единственного. Ждала и после победы, потом перестала. Даже в возможность счастья веру потеряла, ожесточилась. Разбитная, независимая, сам черт ей не брат, и видно, что она уже прошла через огонь, воду и медные трубы, – такая теперь за ней тянется слава. Но и она ждет. И она хранит в душе какой-то заповедный уголок, оберегает свою чистоту. Для кого – не знает, но ждет.

«Из пепла должна возродиться новая жизнь!» – убежденно говорила актриса. И относилась к этому очень серьезно.

Незадолго до «Песен войны» Никита Михалков позвал ее в свой фильм «Пять вечеров». Сроки были рекордно короткими – случился вынужденный перерыв в съемках его фильма «Несколько дней из жизни Обломова», и режиссер решил не терять времени, не расхолаживать съемочную группу простоем и за полтора месяца снял картину по пьесе Александра Володина. Работал быстро и уверенно, и фильм возник, как беспосадочный перелет, мгновенно и словно сам собой. Успех был огромный, письма шли потоком, в Канне картину увенчали специальным призом.

Сам процесс написания сценария вспоминался Володину как «восемнадцатичасовые рабочие дни счастья». Роли писались на конкретных актеров. На съемочной площадке работали как в театре: снимали последовательно, а не как обычно – вразброд, роль можно было «прожить».

Гурченко вспоминала об этом с благодарностью: «Никита не „дрессировал“, не натаскивал – пригласил актеров, которых хотел, и им доверился».

Именно «Пять вечеров» в ленинградском Большом драматическом были первым театральным спектаклем, который когда-то по-настоящему нравился Люсе. До той поры звучные актерские голоса, образцовая артикуляция, «работа на двадцать пятый ряд» ее раздражали – казались ненатуральными. И вдруг выяснилось, что спокойный, как в жизни, тон возможен и на сцене. Еще больше поразила пьеса, и Володин стал ее любимым драматургом. Она признавалась, что многие ее роли так или

иначе идут от пьес Володина, от характеров, им открытых.

Теперь, спустя много лет, Люся читала «Пять вечеров» словно впервые. Она уже много переиграла несложившихся женских судеб, и эти ее героини теперь помогали увидеть в Тамаре Васильевне не просто крутой характер и не просто сломанную жизнь. Увидеть созданный временем тип человека. В особенностях времени – разгадка и характера, и всей драмы.

Критики восторгались чистотой и артистизмом созданного Михалковым «ретро», но стиль картины был обманчив, ее зрение – двойным: события пьесы увидены из «сегодня». Прошлое «воскрешалось» в мельчайших подробностях не столько достоверно, сколько ностальгически. Главный художник этого фильма – память: она воссоздает прошлое из тщательно отобранных деталей. Не просто их высвечивает, но и окрашивает в теплые тона грусти и легкой иронии: ведь мы смотрим в прошлое с высоты нажитого опыта и нового знания. Так надо было и играть в фильме – с сегодняшним ощущением старой пьесы.

Да она и не была старой. Отделявшие ее десятилетия свершились на глазах одного поколения, и это было поколение Люси Гурченко, ее ровесников – совсем молодое, в общем, поколение, и когда только успели проскочить эти десятилетия!

Но все недавнее ушло, растворилось, исчезло. Это шокирующее чувство было в картине одним из главных. Вот на экране нарисовалась линза с водой, чтобы рассматривать крошечный экран самого первого советского телевизора «КВН», – точно такая еще вчера стояла в каждом доме. Кажется, только руку протяни – вот она. Но нет больше в природе этих пузатых линз, мы и не заметили, как они канули в вечность. И те, кто помоложе, недоумевали: а это что за штука?

И так все, что мы видим и слышим в фильме: юные Анечка и Валечка на телеэкране (дикторы Анна Шилова и Валентина Леонтьева – всенародные любимицы, впоследствии умершие в полном забвении), глаза пылкого Вана Клиберна, позже известного под именем Вэна Клайберна, через край льющийся оптимизм экранизированного спектакля в стихах «Весна в Москве», висячий телефон в коммуналке, рекомендации выбросить с комода приносящих счастье слоников и взамен купить эстампы – все это и рядом, и в вечности.

Из сегодняшнего дня мы видели и героев пьесы, и ее события. Ставили их в контекст времени – и того и этого: мы уже знали об их близком будущем побольше, чем наивные оптимисты там, на экране.

На этом пути искала свое открытие характера и Гурченко.

Она вспомнила, например, свою Анну Георгиевну из «Старых стен»: да ведь Анна Георгиевна – это повзрослевшая героиня «Пяти вечеров», а клейщица с «Парижской коммуны» Тамара Васильевна– это юность Анны Георгиевны. Основа характера – та же. И лексика типична. И прямолинейность. И где-то, на каком-то повороте судьбы оставленная женственность. И максимализм. На максимализме, на абсолютном энтузиазме эта Тамара Васильевна замешена целиком. Настояна на ликующих маршах Дунаевского: «Нам ли стоять на месте… Труд наш есть дело чести…» Если делать что-нибудь, то с полной отдачей, на полном накале. И на личном фронте тоже: ей нужен герой, а коли нет его, то лучше пусть ничего не будет, чем компромиссы, чем эти хилые получувства. Если у него нет настоящей любви – она лучше ни с кем не будет встречаться. Такой максимализм, очень типичный и для эпохи, и для советского характера. Отсюда неистребимый оптимизм и умение в любых обстоятельствах найти повод для радости.

Героиню «Пяти вечеров» часто играли «вне времени» – просто как несложившуюся судьбу. Для Гурченко это было бы немыслимо: не в том суть, не о том пьеса, не в том правда. Люди выстояли – вот правда. Войну прошли, разруху, голод прошли, потери, одиночество – выстояли! Почему в это трудное прошлое мы смотрим с такой ностальгией? Ведь не только потому, что «так молоды мы были»…

– Я видела спектакль, – рассказывала Люся, – где Тамара Васильевна беспрерывно себя жалела: все одна да одна. В этом спектакле ей и в праздники было плохо. Так играть, по-моему, нельзя – тогда непонятно, чем вообще жив такой характер. А он жив своей внутренней силой, даже какой-то гордостью. Он жив верой в то, что счастье обязательно должно прийти. Вот, казалось бы, и время послевоенное, еще недавно работали по шестнадцать часов, голодали, падали от усталости – но выстояли. И – помните? – «я хорошо жила, мне было в жизни много счастья, дай бог каждому…».

Этих женщин войны Люся знала, их волю к жизни воспринимала как норму – это было одним из первых и самых сильных впечатлений ее «детских университетов». Тамара Васильевна и еще тысячи таких Тамар умеют быть счастливы малым: «Все терпели… такое время было – вся страна терпела» – зато теперь все иначе: «работа ответственная, интересная. За все приходится отвечать – и за дисциплину, и за график, и за общественную работу. Я и агитатор по всем вопросам… Словом, живу полной жизнью. И Славик, племянник, очень способный мальчик, учится в Технологическом. Активный мальчик… У него

и общественное лицо есть».

Все идет к счастью. Да и то, что было, что есть, – разве не счастье?

«Я никогда не падаю духом. Никогда… А теперь у нас будет все иначе. Ты спи, Саша, спи. Завтра воскресенье. Можно поехать в Звенигород. Там очень красиво. Я, правда, еще там не была, но говорят. И в Архангельском очень красиво. Я там тоже еще не была. Но говорят…»

Прекрасный володинский текст, финальный этот монолог у Гурченко потрясает какой-то особой, неистовой убежденностью. В каждом слове. Слова спорят, опровергают друг друга, но истина в них одна: вера в людей, в справедливость, в то, что не будет войны, в жизнь. Готовность довольствоваться малым – оттого, что есть эта вера в лучшее. Готовность к жертвам – потому что вера жива. Вера эта и делает обделенную, израненную временем судьбу – глубоко и прекрасно нравственной.

Так заговаривают самую непереносимую боль.

Интересно было наблюдать, как такая актерская концепция отзывалась в восприятии зрителей, как, вслед за актрисой, люди в кинозале шли к пониманию такой героини и ее времени.

На одном из обсуждений фильма в Ленинграде, в народном университете культуры при одном из рабочих клубов (не изумляйтесь, были в нашей Атлантиде и такие университеты) встала задумчивая женщина:

– Когда я смотрела вашу картину первый раз, то с точки зрения сегодняшних отношений Тамара Васильевна показалась смешной, душевно несамостоятельной, даже жалкой со своими наставлениями и цитатами. А потом я поняла, что она права больше, чем кто-либо другой. И Тамара, и Ильин – настоящие люди, они не придумывают себя и поступать по-другому не могут. Поэтому у них все так сложно… Они целомудренны в чувствах. И это не просто скованность, это тон Тамары, которая и в самом отчаянном положении будет говорить, что у нее все хорошо. Ильин к ней, как к якорю, вернулся. Он слаб, она сильна. Он без нее не проживет. Ее нравственной силы на многих хватит, а на двоих уж наверняка.

На это присутствовавший здесь Володин ответил:

– Это верно, так. Я об этом не подумал, но это хорошо вы сказали. Хорошо, что вы так поняли.

Зрительница, судя по всему, была молода. Фильм позволил ей лучше понять раздражавший ее максимализм «отцов» – его истоки и нравственную силу. И даже пожалеть о том, что это качество встречается реже:

– Если бы такие люди ушли из искусства, как в какой-то

степени ушли из жизни, было бы очень обидно.

Они ушли. Вслед им посыпались проклятья. С эпохой максимализма было кончено. Кому от этого стало лучше – покажет будущее.

Между тем Гурченко играла совсем не так благостно. Краски резкие, ясные, часто сгущенные до гротеска. Чтобы найти точную деталь, актриса ищет емкую метафору и воплощает ее почти буквально – в пластике, в мимике. В костюме, которому она уделяет очень много внимания и часто спорит с художником, доказывая, почему героиня должна быть одета именно так, а не иначе. («Надо будет поменять вязаную бесформенную шапку на кокетливый, глупый берет… Она уже и одеться не умеет, и в этом особая безнадежность», – записывает она по поводу своей Тамары сначала для памяти, а потом и в книге.)

Но – стоп! Не послышалось ли нам это слово – «безнадежность»? Ведь только что Гурченко говорила о неистребимости веры, о силе духа… Как это совместить?

А так, как это обычно и совмещается в живых характерах и в реальных натурах. Отталкиваясь от почти плакатной прямолинейности в нравственной *оценке* героини, для ее *воплощения* Гурченко – мы уже отмечали – всегда искала путей максимально дальних. Играть «впрямую» – категорически неинтересно. К ее героиням 80-х надо пробиваться через браваду, шумность, нарочитую вульгарность, через наигранный оптимизм или преувеличенную независимость – через то, какими они *хотят* себя показать. И все это – средство самозащиты: человек ограждает свою ранимость, уязвимость, достоинство. Это наслоения, какими обрастает каждый, пока идет жизнь. Актрисе нужно эти наслоения знать не хуже, чем нравственный смысл роли, ее «сверхзадачу». Нужно уметь их видеть в жизни и воплотить с интуицией психолога – ведь и наслоения не случайны, они миллионами нервных нитей связаны с особенностями этой души и этой биографии.

Гурченко это «внешнее» импровизирует в «Пяти вечерах» виртуозно. Увлеченно, бурно фантазирует. Ей тут же приходили на память какие-то занятные и забавные детали человеческого поведения, подмеченные когда-то. Но был и строгий отбор: все инородное отвергалось, все «родственное» приживалось так, что кажется – героиня и не могла быть иной.

Потом зрителям нужно пройти через эти наслоения, как проходит шахтер скальную породу, – и тогда обнаружатся ценности души. Роль построена на контрастах, а мы не просто встречались с еще одной «кинодевушкой» – мы открывали для себя человека. И чем труднее это открытие, тем радостней, тем

больше героиню признавали и любили.

Вот метафоры в рабочих записях Гурченко, относящихся к ее Тамаре из «Пяти вечеров»:

«Мертвая, замерзшая женственность… Неживые, металлические интонации в голосе, железные бигуди в волосах, она ведь даже художественную литературу читать боится, только эпистолярно-мемуарную, чтобы, не дай бог, не наткнуться на чувства, на чувственное…»

Потом, когда забрезжит надежда, Тамара будет постепенно «оттаивать». Никаких ослепительных преображений при этом не произойдет, замарашка не станет принцессой – оставим сказочное сказкам. Уйдут только «окостенелость», «замороженность», глаза и голос станут мягче, они оживут, в них появятся оттенки. Человек без пола, лица и возраста окажется женщиной, которая ждет, дождалась и теперь хочет в это, невероятное, поверить. Тут мы с нею и расстанемся.

«От вашей игры в горле комок встает!» – написала одна из зрительниц. Это счастливое ощущение катарсиса возникает, когда мы разделяем с актрисой труд открытия человека, его внутренней высоты. Да, здесь требуется труд: купив билет, нужно добровольно согласиться на такую работу души, сердца и разума. Наша Атлантида таких зрителей имела в достатке, правда уже и тогда их становилось все меньше.

Любители бездумных зрелищ в штыки приняли, например, комедию «Уходя – уходи», где Гурченко сыграла еще одну «героиню нашего быта». Ее Алиса в этой картине Виктора Мережко и Виктора Трегубовича – персонаж почти эпизодический, но в память западает надолго. Фильм был поставлен по мотивам повести новосибирского писателя Леонида Треера «Из жизни Дмитрия Сулина» – название пародировало эпическую интонацию, и чуть заметный привкус пародии чувствуется во всем строе вещи. Тут не просто ирония, взгляд со стороны, но – самоирония, взгляд в зеркало. Иногда взгляд жестоко трезвый: в этом обычнейшем Дмитрии Сулине мы должны были увидеть собственные слабости.

Но не все любят смотреться в зеркало вот так к себе беспощадно. В письмах, которые в изобилии хлынули в газеты после показа фильма по телевидению, авторов обвиняли в «пропаганде пошлости и разврата». И впрямь, ничего хорошего в этом кино не показывали: герой по наущению жены Алисы пытался продать сапожки, их покупал его начальник и по случаю такого события завлекал Сулина в ресторан; там оба знакомились с соседками по столику, и Сулин в ту ночь дома не спал. Но и «разврата» не получилось, а получились долгие беседы про жизнь

на чужой кухне. Сулин был слаб в позициях. Был, правда, нравственно брезглив: не хотел ни спекуляции, ни лизоблюдства перед начальством, но хотел сохранить лицо, только как-то неуверенно. И его постоянно во что-нибудь вовлекали. Пока он не взбунтовался и не дал по башке хаму, за что и попал в милицию, получил пять суток и метлу в руки. И последний в фильме их диалог с женой Алисой происходит через ограду садика, который он метет, – как через решетку. Но Сулин впервые чувствует себя человеком – это его первая победа над собой.

Почти притча, только ее окунули в наш быт. Почти «странствия Одиссея», но слабовольного и нерешительного, – Одиссея, который все собирается «мужчиною стать». Каждый из его поступков-приключений узнаваем, и авторы хотели показать, как важно для человека победить самого себя – пусть в мелочи, но одолеть свою слабость. Все хорошее в нас может проявляться только через поступок, а иначе это вещь в себе, и ни тепло от нее никому, ни холодно.

Гурченко играла Алису, и ей надо было оттенять эту драму души. Алиса – существо страдающее. Она страдает от мужниной неприспособленности: все у него не как у людей. Продать сапоги по цене выше магазинной совестится. Начальника своего не любит, во сне видит начальниковы похороны, нервы совсем никуда. И ночевать не пришел. Что делала в таких случаях нормальная жена в бескомпромиссные советские времена? Шла к тому же начальнику и просила общественность как-то реагировать, как-то воздействовать – вернуть мужа в семью.

Гурченко здесь снова вооружена как бы двойной оптикой. С одной стороны, эта самая Алиса злостно толкает мужа к спекуляции, ее нужно бескомпромиссно бичевать. С другой стороны, ну а кто в те скудные времена не переплачивал за дефицитные сапожки? Купила дороже – и продает, понятно, дороже. Вся страна жила за счет таких маленьких послаблений себе, таких маленьких исключений, да и теперь так живет. И принципы тут ни при чем: принципы в книжках, а жизнь – совсем другое дело.

Гурченко играет и остро, и сочувственно. Алиса весь день в хлопотах: на ней и работа, и хозяйство, и дочка, и муж-недотепа. Она уже измочалена, словно бы высохла. Но очень деловита: а как иначе справиться? Мужа постоянно отчитывает, не говорит, а дает лаконичные указания. Наступает – он вяло обороняется. Интересы только бытовые, двигается как робот, по раз и навсегда заданным траекториям, и странные сновидения Сулина, его ночные рыдания воспринимает как чудачество, напасть божью.

О себе можно подумать лишь мимоходом: вот сапоги в кои-то

веки купила, да и те малы. Что она женщина – вспоминает, только когда нужно выйти «на люди». И, как многие женщины, умеет каждую минуту сыграть нужное состояние – например, состояние обманутой жены, пришедшей к общественности искать защиты. Тут она скромная, страдающая, «со следами былой красоты», но права свои знает, и начальник ее немного боится.

Невероятный, из ряда вон выходящий поступок ее Димы впервые заставляет Алису почувствовать: в его чудачествах есть, должно быть, что-то серьезное. Она еще не понимает, что именно, но само зрелище проснувшегося достоинства производит на нее впечатление. Хотя, конечно, она и без этого пошла бы повсюду хлопотать за попавшего в милицию Сулина. Стала бы спасать его репутацию и карьеру на овощной базе. Любые действия запрограммированы и доведены до автоматизма. Это называется «уметь жить».

И только однажды мы видели за мельтешением лицо – милое, симпатичное, доброе лицо человека, способного на сострадание и любовь. Она разговаривает с Димой через решетку. Она все сделает, чтобы спасти его реноме. Она так боится за него. Она так его ждет. Любовь, как и дружба, познается в несчастье.

Авторы ставили перед нами зеркало. Советские принципиальные граждане отреагировали однозначно: пошли к общественности искать управы на авторов. Общественность – это газеты, печатавшие «письма читателей», чтобы на каждое непременно реагировало начальство. Важно задушить эту пошлость в зародыше – и тогда можно спокойно пойти покупать у спекулянтов дефицитные сапожки. Письма печатались, начальственные секретарши исправно регистрировали жалобы трудящихся, картину заклеймили.

Между тем и в своей замотанной делами «дремучей мещанке» Алисе Люся Гурченко увидела «женщину, которая ждет». Она тоже застыла в анабиозе, тоже «заморожена» – ждет своего героя. Ей и думать смешно о таком – есть муж, какой там еще герой? А он, оказывается, нужен. И когда в ее Диме впервые просыпается мужчина – пробуждается женщина и в ней.

…На ожидании целиком построен уже знакомый нам фильм «Любимая женщина механика Гаврилова». Рите тридцать восемь. Уже все было – и надежды, и разочарования, и душевные травмы, и целые эпохи полного безразличия. А тут вдруг влюбилась. «Десять лет держала себя, не распускалась, забронировала душу, и вот – на тебе – влюбилась!» Теперь ждет, как договорились, своего Гаврилова, лихого корабельного механика, у загса. Но выходит конфуз: механик не является ни ко времени, ни через час, ни к концу дня. Все разговоры – только о нем, о его

романтическом нраве, о том, какие страстные телеграммы он присылал из дальнего плаванья. И чем больше о нем говорят, тем плотнее клубятся вокруг этого Гаврилова облака легенды. Рита говорит о нем без умолку, решительно пресекает все попытки подруги предположить что-то дурное – мол, не пришел, обманул-таки… А сама чувствует, что надежда опять рушится, и это уже все: тридцать восемь, не шутка!

И зрители в зале тоже уж не знали: верить в существование этого Гаврилова или он только плод пылкого Ритиного воображения…

И чего, собственно, Рита так уж упорно ждет? С чего она взяла вообще, что жизнь не удалась? Претенденты на ее руку есть, и даже не один. Есть врач Слава, очень хороший, отоларинголог, давно ее любит. Есть Паша, тихий, домашний, небритый, часами увлекается – собирает, чинит, весь в трудах, как бобер. Тоже семь лет влюблен. Появился на горизонте и еще один человек, который работает в опере и сам о себе говорит, что – гений. Жена его выгнала со словами: «Господи, сделай милость, пошли мне нормального, рядового человека!» Все решительно не знают, чего хотят. Вот, например, чего хочет Рита? Это она и сама уже не очень понимает. Не дождалась Гаврилова – пошла к Паше. Он, как всегда, растерялся. Она чуть было не сказала, что берет его в мужья. Но не смогла. Все равно Гаврилов маячит перед глазами. Настоящий человек, только такой достоин любви. Не мог он обмануть!

Если разобраться, эта героиня Гурченко хочет примерно того, чего хотел, к чему рвался Егор Прокудин из шукшинской «Калины красной». Праздника. Надоели эти получувства, полусмелость, вечные компромиссы. Надоело счастье, в котором приходится себя убеждать, а то рассыплется и обернется самыми унылыми буднями. Хочется страстей, если любви – безоглядной, если ревности – испепеляющей. Хочется, чтобы что-нибудь в жизни происходило без трезвого расчета и без оглядки. Вот буквально на ее глазах разыгралась совсем какая-то безумная сцена: к загсу подъехала молодая пара, и притаившиеся у дверей грузины спокойно и отважно похитили из-под венца невесту. Это – поступок! И Рита очень хорошо понимает украденную невесту, когда та, вместо того чтобы кричать, отбиваться и включиться в общую панику, тихо прижалась к похитителю, как к спасителю, и была, судя по ее внешнему виду, до завидок счастлива. Вот как надо жить, думала Рита, и было ей горько оттого, что в ее биографии ничего подобного не случалось и, наверное, уже не случится.

«Ничего, ты – сильная», – утешала ее подруга. «Я хочу быть

слабой!» – возражала Рита, выразив этими словами неутоленную мечту большинства женщин XX и даже XXI веков.

Это был новый вариант «женщины, которая ждет». И причины «замерзания» героини на этот раз были уже не в войнах, вообще не в исторических катаклизмах. И не в том, что героиня «замотана» буднями и ей, как говорили в старину, некогда подумать о душе. Фильм Сергея Бодрова, в ту пору известного драматурга, и режиссера Петра Тодоровского принципиально отстаивал и право «слабого пола» быть слабым, и необходимость для «сильного пола» хоть изредка принимать решения и совершать поступки. Иногда даже безумные. Иначе жизнь пресна и безрадостна.

Гурченко здесь играет броско, концертно, упиваясь веселой иронией. Играет с какой-то отчаянной удалью. Ее Рита является нам в пышном уборе женского «бабьего лета», вполне готовая покорять сердца, буде такие найдутся. И когда не находятся – какое великолепное презрение ко всем этим хлюпикам («Как я всех ненавижу!»), а заодно и к самой себе («Идиотка!»), какая бездна сарказма клокочет в ее голосе!

В финале картины все-таки являлся Гаврилов в сопровождении милиционеров – задержали за драку: вступился за доброе имя своей невесты. Он являлся, сверкая победной улыбкой, и в чутких зрительских сердцах, где уже погасла надежда на какое-нибудь счастье для печальной Риты, поселялось спокойное и прекрасное чувство свершившейся справедливости. Все так и должно быть: ждущий да дождется! Надо верить, надо ждать, надо жить страстями.

В характере этой несгибаемой Риты воплотился тот совершенный и абсолютный максимализм, который не признает компромиссов вообще. И вся страстность этого монофильма Людмилы Гурченко была абсолютно искренней: в том и состояла ее вера и в кино, и в жизни.

Роль писалась для Гурченко. Если вообразить в фильме кого-то другого, сразу станут очевидными и нестыковки, и сентиментальность, и «несобранность» разнохарактерных эпизодов в убедительное целое – что и было замечено проницательной критикой. Но все почти мистически собиралось в самой Гурченко, в ее неистовом темпераменте и умении психологически оправдать героиню. Это умение достигло к тому времени совершенства: она действительно стала автором своих ролей.

Петр Тодоровский рассказывал, что работала она над ролью так самозабвенно, что казалось, находила в героине нечто себе родственное. Она прекрасно знала женскую психологию и это

знание привносила в сценарий – иногда, как мы уже знаем, меняя его самым кардинальным образом.

Роль Риты принесла актрисе приз за лучшее исполнение женской роли на Первом международном кинофестивале в Маниле. Журнальные страницы сохранили фото: сияющая улыбкой Гурченко принимает из рук президента Филиппин Фердинанда Маркоса этот неподъемный роскошный приз – ажурную башню с шаром, увенчанным доброжелательным золотым орлом, символом Манильского фестиваля. Пресса сообщала о нелегких условиях, в которых была завоевана эта победа:

«Обилие ярких работ звезд мирового экрана, естественно, привлекло особое внимание к призу за лучшее исполнение женской роли. Победительницей в этом соревновании вышла Людмила Гурченко. Созданный ею психологически достоверный, точный в деталях образ „любимой женщины механика Гаврилова“ оказался понятным аудитории, воспитанной на совершенно иной экранной продукции. И хотя из двенадцати членов международного жюри по крайней мере восемь впервые видели эту актрису на экране, причем в далеко не лучшем из ее фильмов, высокий профессионализм исполнения был признан всеми».

Я думаю, дело не только в профессионализме. Большинство ее ролей теперь пронизывала ясно ощущаемая личная интонация – почти исповедальная, незащищенно искренняя, откровенная. Она была слышна каждому внимательному зрителю и постоянно отмечалась в рецензиях на ее самые разные картины.

«Свою роль Гурченко ведет с той мерой искренности, когда исчезает грань, разделяющая исполнительское мастерство в показе опыта чужой жизни и нечто сугубо личное, выстраданное и выношенное в событиях собственной биографии. Во всяком случае, мы верим каждому ее слову и жесту, какими бы странными и даже экзальтированными они ни представлялись на первый взгляд».

Это о ее Рите из «Любимой женщины…».

«Игра Гурченко и Любшина насыщена социальными подтекстами, какие нельзя сымитировать даже на высочайшем профессиональном уровне, – тут нужен личный опыт, нужна судьба».

Это о «Пяти вечерах».

Авторский подход теперь давал себя знать в каждой ее новой роли, корректируя драматургический материал конкретным опытом жизни. Он делал актерскую судьбу Гурченко и трудной, и особенно интересной, отводя ей в кругу ее коллег исключительное место. Актриса – на виду, каждое ее появление в

новом фильме будоражило прессу, возбуждало споры, часто довольно резкие. Ее упрекали в самоповторах – краски, которыми она пользовалась, обладали такой яркостью и интенсивностью свечения, такой способностью западать в память, что требовали постоянного обновления. Более внимательные критики отмечали, наоборот, развитие и углубление единой актерской темы – они, на мой взгляд, были правы. Актрис, играющих «разное», всегда много, да и Гурченко трудно было заподозрить в том, что она не умеет перевоплощаться. Просто она теперь стремилась сделать каждое свое явление в фильме актом не просто художественным, но и наполненным неким гражданским смыслом. Ее роли теперь социально насыщенны. И то, что сегодня казалось самоповтором, завтра становилось единой, убедительной, скрупулезно разработанной и последовательно воплощенной актерской темой. Ее, если хотите, трактатом об особенностях времени – живая история женской судьбы в драматический, полный противоречий век. История, взятая в «бытовом» ее срезе, но – силою актерского таланта – выходящая к обобщению, к постижению человеческой сути России в эту очередную предгрозовую пору.

Эта характеристика была бы сомнительна для каждой отдельно взятой роли Гурченко. Но она справедлива для галереи ее «современных» ролей в целом. Ника, Валентина Барабанова, Тая Соломина, Инна Сергеевна – учительница из фильма «Дневник директора школы», Тамара Васильевна из «Пяти вечеров», Рита из «Любимой женщины механика Гаврилова», Лариса из «Полетов во сне и наяву», Вязникова из «Обратной связи», директор фабрики Смирнова из «Старых стен», Эльвира из «Особо важного задания», деловая женщина Гвоздева из «Магистрали» – разные грани современного женского характера, сгусток оптимистических драм и трагедий. Такого, пожалуй, нет ни у кого другого из ее коллег. Эти точно увиденные типажи вкупе образуют своего рода энциклопедию типов – рожденных временем и с ним нерасторжимо связанных. Ни одна роль не сыграна просто для «актерской разминки», в любой есть бездна умных наблюдений, любая – плод жизненного опыта и серьезных раздумий. Эти размышления, продолжаясь из фильма в фильм, и объединяют их, и скрепляют, и резко выделяют из «потока», и заставляют нас воспринимать эти фильмы как повесть с продолжением. Как единый рассказ, который актриса ведет о времени, о поколении, о себе.

Еще одно явление точного социального чутья, интуиции и знания женской психологии – Вера, официантка из привокзального ресторана в заштатном городке Заступинске.

Эмиль Брагинский и Эльдар Рязанов написали одну историю.

Потом Рязанов вышел на съемочную площадку и начал вместе с актерами импровизировать историю чуть иную. Получился фильм «Вокзал для двоих», и он хранит следы «ножниц» между замыслом и воплощением: незлобивая, улыбчивая, водевильная по закваске комедия аттракционов по ходу дела превратилась в яростную, темпераментную трагикомедию. Некоторые сатирические аттракционы так и повисли там лишним придатком, на манер аппендикса. Убрать их из сюжета совсем, вероятно, не хватило решимости, а может, и точного представления о том, что произошло и по какому пути в конце концов покатился фильм. Авторы выгребли намного выше той точки, откуда грести начинали, – получилась картина, далекая от гармонии и знаменовавшая, как вскоре стало ясно, начало нового для Рязанова этапа: он все дальше уходил от милого водевиля и приближался к трагикомедии, даже трагифарсу.

Хотя сценарий писался в расчете на Гурченко, можно предположить, что и в этом фильме ее «авторский напор» кое-что сделал для решительного углубления всех мотивов, связанных с ее Верой. То, что в сценарии казалось парадоксом – непонятное сближение рафинированного пианиста, которого случайно занесло в Заступинск, и разбитной официантки вокзального ресторана, – стало понятным и естественным. Фильм «серьезнее» сценария: в нем есть не только водевильный закрут интриги, но и нечто такое, что выводит действие к глубоким социальным проблемам.

Уже сам факт, что приглашена была Гурченко, неизбежно поставил официантку Веру в ряд ее экранных героинь: возникла как бы новая глава ее повести о «женщине, которая ждет». Вообще-то кинорежиссеры прекрасно знают, что любой популярный актер тянет за собой в новый фильм шлейф своих прежних ролей. Это происходит в сознании зрителей: что бы ни играл после «Чапаева» Борис Бабочкин, в нем упрямо видели командарма Василия Ивановича; сыгранный Александром Демьяненко очкарик Шурик камнем лег на пути актера к новым, другим ролям; да и Люся, как мы помним, немало тревог хлебнула со своей Леночкой Крыловой. Режиссер всегда учитывает эти неподвластные ему «обертоны» и либо их включает в фильм, либо отказывается от мысли снять именно этого актера.

Вот и у Веры из «Вокзала для двоих» как бы автоматически появилась не предусмотренная авторами судьба.

Конечно, из текста роли мы и так узнаем, что она выгнала мужа, что целый день крутится как проклятая, перед глазами «подносы, поезда, клиенты, пассажиры – ужас!». Но та же Гурченко уже так много рассказала об этом типе женщины, об

этой загнанности человека бытом, о засасывающей пошлости будней, о тающих надеждах и случайных, не приносящих счастья утешениях, что зрители, пришедшие «на Гурченко», невольно оглядывались туда, в эти уже вошедшие в их сознание судьбы. Это не повтор, это работала разбуженная актрисой эмоциональная память. Работал наш жизненный опыт, ею обогащенный.

Но дело не только в «нимбе» ее прежних героинь, осенившем Веру. Так получилось, что Гурченко пришлось взять на себя в фильме бóльшую нагрузку, чем можно было предполагать. Ее партнер по главному дуэту картины, исполнитель роли пианиста Платона оказался в трудном положении: его роль была выписана очень приблизительно и более чем условно. Тут ни великолепный актер Олег Басилашвили, ни даже сам Эльдар Рязанов с его безошибочной интуицией так и не смогли найти разумное объяснение сложившейся коллизии: столь рафинированная натура, какую мы видим в начале картины, даже под угрозой расстрела вряд ли отправилась бы торговать на рынке чужими дыньками, да еще по спекулятивной цене. Замкнутость и нелюдимость слишком резко сменяются у Платона находчивостью поднаторевшего в житейских передрягах человека, а то и повадками ловеласа.

Конечно, умный и тонкий артист пытается оправдать психологические перепады: мол, после роковой автокатастрофы, взяв на себя вину сбившей человека жены, Платон выбит из рутинной колеи, из привычного ему «имиджа»; он и сам не знает, на что он теперь способен – словно вступили в действие какие-то защитные резервы. Его самого забавляют непривычные роли, к которым его вынуждает судьба-злодейка. И все-таки здесь есть перебор и натяжка – мы это постоянно чувствуем. Образ словно склеен из разноцветных лоскутков, и неизвестно, какой тон тут главный. Платон оставался фигурой скорее условной, чем живой.

«Вести» его по фильму пришлось Вере. Гурченко тоже приложила немало усилий, чтобы оправдать Платоновы метаморфозы. Она наделила свою официантку таким мощным напором и агрессивностью, что собственная воля Платона оказалась совсем парализованной. Пианист вяло сопротивляется, хочет интеллигентно спрятаться в свою раковину, но сначала голод, а потом отсутствие ночлега все равно гонят его в злосчастный ресторан, к этой фурии, от которой нет ему спасения. Даже начав различать в ней кое-что более глубокое, проникаясь постепенно интересом, потом уважением, а потом и симпатией к Вере, обнаружив в ней по-своему родственную натуру, он все равно уже ходит у нее под каблуком, и самые

отважные его авантюры теперь ею задуманы и воодушевлены.

– Какой она партнер! – сказал о Гурченко Эльдар Рязанов. – Даже находясь за кадром, невидимая для зрителей, она все равно подыгрывала Олегу Басилашвили и, помогая мне вызвать у него нужное состояние, плакала, страдала, отдавала огромное количество душевных сил только для того, чтобы партнер мог сыграть в полную мощь.

Оператор Вадим Алисов вспомнил историю, как снималась сцена, когда в ресторане появляется Никита Михалков в роли разбитного усатого проводника Андрея – Вериного ненадежного любовника. Она его и ждет, и ненавидит, и боится, что он не придет:

– …И вот Вера стоит возле раздачи с подносом, поджидает, когда ей дадут заказанные блюда. Я Люсе предлагаю: «А можете спиной сыграть, что вы почувствовали его взгляд?» На Люсе была такая облегающая кофточка из какого-то переливчатого материала, и острые лопатки торчали как два холмика. И она вот этой спиной поразительно сыграла. Там было все – и ожидание, и напряжение, и неуверенность: ведь она с этим Андреем вроде уже завязала! Вообще режиссеру достаточно было дать Гурченко настрой – и она звучала как хороший инструмент в руках мастера.

Нет худа без добра. Чисто интуитивно, импровизационно, к радости всех, кто работал над фильмом, стала выстраиваться новая тема. Она и вывела нехитрую комедийную историю к размышлениям о судьбах уже не только отдельных, случайно встреченных людей. Тема эта – поиски нравственного родства. Действительно: что толкает таких разных Платона и Веру друг к другу? Что их объединяет и в конечном итоге делает друг другу необходимыми? Жизнь, которую ведет столичный пианист, кажется официантке из Заступинска сладким сном: гастроли, подруга в Алжир улетает, жену по телевизору показывают – «Ой, для меня все это… прямо как жизнь на Луне… А я чаевые беру, гарниры со столов собираю, каждый третий норовит… с нами, официантками, не церемонятся… вот и вы уже стали мне тыкать…».

И все-таки в этом их нехитром празднике, в этом вечере за ресторанным столиком, где она – впервые – гостья, и ее обслуживают, и с ней танцуют, есть что-то настоящее, щемяще горькое. Это что-то уже давно истребило в их отношениях привкус флирта, и даже рискованную, многих ревнителей нравственности уязвившую сцену короткой любви Веры с золотозубым проводником в пустом вагоне заставляет принять с пониманием и острым сочувствием.

Оба несчастны, оба одиноки. Нам это не сообщили – дали почувствовать. И не текстом, не фабулой, даже не намеком, а структурой и развитием характеров, «подводным течением» ролей. Всей атмосферой, обволакивающей этот фильм, – вокзальности, транзитности, бездомности, неустроенности. Вокзал словно бросает свою тень на всю их жизнь – и Веры в ее вечно переполненном, грохочущем музыкой и вагонным перестуком ресторане, и Платона в его непонятных, сияющих, но явно чем-то отравленных эмпиреях. Они ищут друг друга, как ищут пристанища истосковавшиеся по дому путники.

Откуда взялась эта метафора в фильме? Почему вокзал стал не просто местом действия, но третьим главным действующим лицом?

Здесь и начинает работать система нравственных оценок происходящего. Героев резко выделяет их совестливость. Она просвечивает и сквозь профессиональную хамоватость Веры, ее повадку «независимой женщины», и сквозь загадочность Платона, чье неблагополучие тоже открывалось нам далеко не сразу.

Пока мы следили за тем, как герои пробиваются друг к другу через колючесть одной и угрюмую замкнутость другого, через напускные «маски», за которыми оба пытаются укрыться, мы вместе с ними учились быть внимательней. Вдруг начинали, например, различать в мельтешне вокзального ресторана лица немолодых его официанток и угадывать за ними судьбы. И вдруг западала в душу эпизодическая Виолетта, проникновенно сыгранная Ольгой Волковой. За безликой «социальной категорией», за стандартной профессией вставали живые люди.

И наоборот, сочно, концертно, броско явленные типы: ветреный Верин дружок Андрей, сыгранный Никитой Михалковым, или дорвавшаяся до мировой видеомагнитофонной культуры спекулянтка, персонаж Нонны Мордюковой, – с течением фильма растворялись в некую обобщенную плазму, в тупую силу, противостоящую героям. И свершали этот поворот в нашем сознании уже не Михалков и не Мордюкова – они сыграли и исчезли, – а опять-таки Гурченко и Басилашвили. Это их героям одиноко и неуютно в кругу персонажей, привыкших от любого пирога урвать свой кусок. Причем каждый защищает чистоту души по-своему. Официантка принимает общую игру, хамит клиентам с профессиональной изысканностью, ловит на ходу мгновения случайного бабьего счастья за неимением счастья стабильного и настоящего, но, подобно Рите из «Любимой женщины…», хранит нетронутый уголок для своего Гаврилова.

Что же касается Платона, то он в той, неведомой нам прошлой жизни попросту выполнил долг рыцаря, взял на себя

чужую вину и, свершив этот никем не оцененный подвиг, должен за него поплатиться. Он идет под суд в грустном одиночестве, забытый своей Дульсинеей, – ей оказались неведомы подобные нравственные высоты.

Сочувствия он дождался только от случайно встреченной Веры. Она и пойдет за ним, как жена декабриста, в «места не столь отдаленные».

Все неровности фильма позади. Финальные эпизоды сыграны и сняты на одном дыхании. Минуты катарсиса, которые мы переживали в зале, обусловлены не патетикой и не эмоциональным фортиссимо, к которому, разогнавшись, непременно пришли бы на этом мелодраматическом витке сюжета художники менее чуткие и опытные. Фильм Рязанова, напротив, стихает. Прежде Гурченко играла с почти эстрадной броскостью: ее Вера то эффектно проходила по перрону, победно покачивая бедрами, то дурным голосом орала на клиентов, чтоб платили за обед, и мы понимали, что эта женщина тоже напялила на себя непробиваемый кокон и тоже ждет мига, чтобы «оттаять». «Оттаивала» – и появлялась надежда, и походка становилась полетной, и фурия преображалась в принцессу, и фильм позволял себе (не слишком удачно, по-моему) чуть поиграть в эту сказку, когда Платон с торжеством вез Веру по городу на багажной тележке, как в триумфальной колеснице…

Теперь все тихо. Молчаливо. Огромные паузы. Он, отпущенный из колонии в соседнюю деревушку до утренней поверки, нерешительно входит в избу, и ему открывается дивная, давно не виденная картина: уютно накрытый стол, горка пирогов на тарелке, апельсины. Он еще ничего не понимает, соображает только, что – пироги, апельсины, завтра их не будет. Автоматически, воровато оглянувшись, кладет в карман апельсин. Мало – другой. Семь бед – один ответ, принимается есть пироги. Сидит, жует, сгорбился, и нет уже ничего в этой огрубевшей, словно коркой покрывшейся фигуре от былого Платона, от его изысканной интеллигентности.

Тут и входит она. Долго стоит, прислонившись к косяку, молча смотрит на сгорбленную спину, на волосы ежиком, на эту чудовищную перемену.

Обернулся – почувствовал что-то. Глядит тупо, без удивления, вообще без выражения. Потом снова принимается жевать.

Вот уж не одну минуту идет эпизод, и никто еще слова не сказал, но мы всё подробно читаем, всю партитуру чувств. Новое состояние героини, новое лицо: что же делать, неужели тогда, на вокзале, был мираж? Ведь чужой совсем человек. Она рвалась к

нему, ехала за тридевять земель, она точно знала зачем. А теперь непонятно, что делать. Что сказать – непонятно.

И тогда, все так же молча, Вера принимается делать то, что должна делать женщина, когда мужчина голоден. Он очень изголодался, его надо сначала накормить, а там будет видно. Срывается с места, начинает хлопотать, наливает борщ, достает из-под перины кастрюлю с котлетами, проверяет озабоченно, теплые ли. И пока достает их и пробует, он уж съел свой борщ и молча сидит, держит перед грудью тарелку, просит добавки.

Это кажется ей уже совершенно чудовищным. Ни одного, ну ни одного живого движения – истукан какой-то.

В одной прекрасной, чуткой и умной рецензии я прочитал, что это была еще одна забавная игра, которую герои затеяли «для разгона». Но, по-моему, ни Платону, ни Вере было в тот миг не до игры, а замершим зрителям не до комизма ситуации. Мы его ощущали, конечно, но он и улыбки не мог высечь – скорее оттенял и умножал драматизм решающего момента: от того, как все пойдет дальше, зависела вся судьба героев. Чаплиновская ситуация: и хохотали бы, да слезы мешают.

А разгон им нужен. Только они для разгона не играют, а время тянут. Еще не знают, что сказать, что вообще в таких случаях говорят, еще не уверены друг в друге и делают то, что подсказывает положение: дают – ест. Даже придираться начинает: котлетка подгорела.

И тут она взрывается. Она ведь уж этими пирогами и котлетками все ему сказала, что ж у него-то слов для нее нет? Свирепо накладывает ему полную тарелку котлет и сверху утрамбовывает пирогами. Все!

Он отваживается стряхнуть оцепенение. «Ну, хватит». Привлекает ее к себе. «Зачем ты приехала?» – «Ты наелся?» – «Наелся». – (Облегченно) «Вот за этим я и приехала…» Главное сказано. Им обоим опоры не хватало. Теперь Вера готова быть ему опорой. Она будет кормить его и вдохновлять. Пока они вместе, им ничто не страшно.

Они бегут по снежной целине под низким рассветным северным солнцем. Он опаздывает к поверке – проспали. Опоздать нельзя – засчитают как побег. Бегут, задыхаясь, скользя, увязая в сугробах, уж и сил нет: не бегут, а качаются на месте, как в страшном сне, падают и ползут. И тут она ему по-прежнему опора. Подталкивает, воодушевляет: ты хорошо идешь, ты прекрасно идешь, ну еще немного, посмотри, ведь уж совсем близко! И обнесенные колючей проволокой стены, и казенная сторожевая вышка смотрятся на белой целине снега как романтические стены древнего замка, дух рыцарства торжествует

в фильме свою победу. К его возрождению в нас зовет яростная песня, что рвется из-за кадра:

Живем мы что-то без азарта,
Однообразно, как в раю.
Не бойтесь бросить все на карту
И жизнь переломить свою…

Этот текст «от автора» поет голос Людмилы Гурченко. Кому ж еще петь? – она полноправный автор фильма, один из тех, кто по ходу комедийного по краскам действа выстрадал главное – ясную и цельную жизненную концепцию.

И мы в зрительном зале тоже ее выстрадали – пока смотрели, пока смеялись.

Кино снимать – не спектакль ставить. Кино снимается не по ходу сюжета, а по целесообразности: зима – зимой, лето – летом. К началу съемок «Вокзала для двоих» зима уже уходила, и заснеженные сцены финала снимались первыми. И наверное, их раскаленный эмоциональный строй стал точкой отсчета, а вовсе не первые эпизоды случайного знакомства с их холодком и отчужденностью. Но зрители об этом не знали – и это хорошо.

Героиня «Вокзала для двоих» внесла в историю «женщины, которая ждет», новую и важную ноту. Она уже не просто «ждет». Она за свое счастье теперь отчаянно бьется. Хочет взять судьбу в собственные руки. Тоже не страшится «жизнь переломить свою».

Во все эти роли актриса очень многое привносила от себя. Считала, что никто на съемочной площадке не знает этих женщин так, как она, и была права. Режиссеры, как правило, ее приоритет признавали и к ее вечному стремлению что-то в ролях менять, уточнять, дополнять, импровизировать относились с уважением.

Опыт самопознания

Да если бы вы знали, люди, дорогие, что я еще ничего, ничегошеньки не свершила, ни на чуть-чуть! Во мне столько неизведанных сил, что я иногда сама себя боюсь.

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Итак, Людмила Гурченко давно доказала, какая она актриса. И какая певица. И какая танцовщица. И даже заметно преуспела на поприще композитора.

Но перечень ее талантов на том не закончился.

Зрители ее концертов, восхищаясь блеском и изобретательностью феерического гардероба дивы, полагали, что звезда все это везет из стран далеких, заморских и удивительных. Между тем она эти платья изобретала сама. И очень часто сама шила.

Старое кино с обильно оперенными кинозвездами приучило ее с особым вниманием относиться к костюму: «Костюм – это уже образ. Это – характер».

Ее слабость – шикарные концертные платья. Платья дивы. Оборки, рюшки, перья, глубокие контрастные цвета. Витиеватые шляпы с огромными пушистыми полями. Воплощение ее воспоминаний о Марике Рекк, Джанет Макдональд и, конечно, Милице Корьюс из «Большого вальса». Плюш, бархат, кружева, модные в 80-е годы широкие плечи. Воплощение праздника, максимально удаленного от всего, что реально и повседневно.

Это все входило в образ актрисы необходимой, незаменимой частью. Без него не было бы Гурченко, ее актерской и человеческой уникальности. Мы стремимся к идеалу, на самом деле от него постоянно отдаляясь – инстинктивно чувствуем, что нет ничего скучнее совершенства.

Костюмы, придуманные ею для фильмов и концертов, потом составили целую выставку – и тогда широкая публика, пожалуй, впервые узнала об еще одной, практически неизвестной стороне ее дарования.

К концу жизни Гурченко увлеклась декадансом начала XX века – с его изломом, с пламенем губ на бледном лице, с его предсмертной красотой. Последние годы ее гардеробом занялся

модельер Валентин Юдашкин, она к нему относилась с благоговением, а я, наблюдая ее последние выходы на телеэкраны, не мог отделаться от ощущения, что он, на словах боготворя свою клиентку, слегка издевался над нею – на словах резвяся и играя доводил имидж уже немолодой актрисы до почти карикатурных крайностей. Имидж вызывал злые насмешки в Интернете, но она, по-видимому, безраздельно доверяла маэстро: ее вкус, сформированный трофейными фильмами, харьковским детством, скудным советским прошлым и смутными представлениями о красивой жизни, был достаточно эклектичен и, безусловно, далек от совершенства. Особенно драматично это проявилось в годы, когда она, снова лишенная настоящей работы, в поисках самореализации концертировала с Борисом Моисеевым – их наигранно любовные дуэты, вся эта вымученная механика притяжений-отталкиваний выглядела скорее анекдотично. И конечно, это закончилось очередным скандалом.

– У Гурченко был юбилей, – рассказывает Сергей Сенин. – Съемки для телевидения, интервью с утра до ночи… И вдруг за два дня до юбилея звонят из программы Малахова: «Мы не можем вообразить, чтобы такое событие – да без нас!» Уговорили. Ломаем планы, приезжаем к назначенному времени. Ждем час, два… А Малахов, нам объясняют, еще занят: снимает какую-то другую программу. Понимаете: актриса с трудом находит для него время в своем расписании – а он считает, что его могут и подождать! И уйти невозможно: вся съемочная группа на стреме, умоляет не срывать съемки. Дождались, сняли. И вот программа в эфире, мы ее не смотрели, но наутро в Интернете разгорается немыслимый шум: что эта Гурченко себе позволяет!!! А позволила она вот что. Уже запись была закончена, камеры выключены, и Малахов как бы уже за кадром спросил о ее конфликте с Моисеевым – как известно, Гурченко одно время выступала с ним в одной программе, потом концерты прекратились. И Гурченко ответила, что Моисеев, с ее точки зрения, вел себя непорядочно. И употребила… скажем так: непарламентское выражение (крепкие словечки в актерской среде в ходу). И тут же напоролась на новую подлость: телекамеры, как выяснилось, никто выключать и не собирался – Малахов тайком записал разговор, не предназначенный для широкой публики.

Я видел эти кадры. Смысл того, что говорила Гурченко, действительно никого на телевидении не интересовал. Единственное, ради чего все было затеяно, – спровоцировать актрису на эмоциональный срыв. Сюда – все внимание, здесь – все акценты. Называется – рейтинговая программа.

– Ну зачем вы ходите на передачи Малахова? – спрашиваю

Люсю. – Там провокация – обычное дело, и все уже давно поняли им цену.

– Он когда-то брал у меня едва ли не первое свое интервью, и у нас сохранились добрые отношения. А теперь я ему сказала: так от тебя многие отвернутся!

После смерти Гурченко в траурные программы телевидения щедро включались сенсационные кадры с кинодивой, которая не стесняется в выражениях, – ведущие понимающе качали головами: такова правда жизни, господа-товарищи!..

Разумеется, в какой-то мере актриса сама спровоцировала эти инциденты, их, если хотите, запрограммировала. Скорее всего, неосознанно, от растерянности. Она уже столько раз была вынуждена выгребать в водоворотах, пытаясь удержаться на плаву, что инстинкт выживания в любых обстоятельствах работал уже бессознательно. Мы говорили о почти болезненной, часто алогичной недоверчивости к людям, о постоянном ожидании подвоха. Это все неизбежно проявляется даже в самом сильном, волевом характере, если человека не раз предадут судьба и люди. Последние годы актрисы в этом смысле были самыми трудными: теперь ее предавал уже собственный возраст. В иной профессии он может быть даже союзником, но не в актерской: здесь молодость – молодая выразительность лица, молодая легкость в движениях, молодая энергетика – это рабочий инструмент. Приходящие с годами опыт и мудрость дают актеру новые возможности и даже как бы открывают новые горизонты – но инструмент уже истаял, его нет. В этом один из самых трагических парадоксов профессии. Было время, на возраст не обращали внимания, считали условностью, с которой зрители легко мирились: почти семидесятилетняя, наполовину слепая Алисия Алонсо с триумфом танцевала Кармен и Джульетту, пятидесятилетний Царев играл юношу Чацкого, почти шестидесятилетняя Алла Тарасова – двадцатипятилетнюю Анну Каренину, Джон Гилгуд играл тридцатилетнего Гамлета до глубокой старости, и тоже был триумф. Гурченко хранила молодость невероятно долго. Но тема ее возраста стала добычей желтой прессы, а зрители теперь беспощаднее к своим кумирам. Пришла пора смириться и с этой утратой – уже окончательно.

Она не могла без работы – а работы становилось все меньше.

– Ну кого я могу играть в теперешнем кино – маму киллера? – спросила она, когда кто-то из друзей посоветовал ей чаще сниматься, хотя прекрасно знал, что сниматься – негде. И в какой-то мере подал ей идею снять фильм своими собственными силами – так появились «Пестрые сумерки».

Но пока вызревала эта идея, почти безумная во времена

непреходящих кризисов, надо было что-то делать. Наверное, от безысходности она пошла на этот нелепый творческий союз с шоу Бориса Моисеева. Общей у них была только любовь к перьям – обильно оперенным кабаретным нарядам, кабаретным ритмам и джазовой чувственности. У Гурченко эта чувственность была врожденной и органичной, у ее нового партнера по сцене – наигранной, изломанной, вычурной. Все вместе являло собой неудобоваримое зрелище, Гурченко не могла этого не чувствовать, конфликт не мог не возникнуть. Это был компромисс, каких она прежде себе не позволяла.

И расплата не заставила себя ждать: соломинка, за которую она ухватилась, чтобы остаться на плаву, оказалась гнилой корягой. Могу ошибаться: это мое оценочное суждение.

Великая итальянка Элеонора Дузе называла свой способ существования в искусстве – самоуничтожением. Наша героиня исповедовала ту же веру.

…Ну а о том, какая Гурченко писательница, мы узнали на самом пике ее актерской славы.

Когда-то я заподозрил, что ее книги возникли от назревшей необходимости выразить себя и объяснить – уже не опосредованно, через фильмы и роли, а напрямую – в монологе. Так оно и случилось, но значительно позже, когда уже вышли два издания ее воспоминаний «Мое взрослое детство», и она написала еще две книги – «Аплодисменты, аплодисменты» и «Люся, стоп!». Вот тогда пошли исповеди. И по тому, как от книжки к книжке разгорался накал ее откровенности, ее признаний, ее беспощадной иронии по отношению к себе, можно судить о том, как с годами менялся ее характер – ожесточался, освобождался от последних романтических иллюзий: «Люся, стоп!» иногда напоминает признания человека, который загнан в тупик и мечется в поисках выхода. Эта книга уже лишена той повествовательной стройности и серьезного литературного мастерства, которые так изумляли в «Моем взрослом детстве».

А началось все, как часто бывает, почти с анекдота. Лучше, чем рассказывала об этом сама Люся, не скажешь.

– Вообще-то писать книжки я стала неожиданно для самой себя. Раньше никогда ничего не писала. Даже письма, и те как следует не писала. В школе сочинения переписывала из учебника. Начну своими словами: «Мне кажется, что…» – и дальше из учебника. Потому что лучше, чем в учебнике, не скажешь! И ни одной ошибки, и всегда была четверка с минусом. Почему с минусом – учителя объясняли на полях: «Сильно сказывается влияние учебника!» И рядом размашисто: «4 —». У нас вообще не было своего мнения – я ведь, не забывайте, училась в женской

школе!

Вот так и жила, самостоятельно не написав ни строчки. И вот на съемках «Сибириады» вижу: люди старательно изображают что-то «про народ». Вижу: что-то они там не то. Взяла и рассказала немножко про своего папу. Со всеми идиоматическими выражениями, как полагается – свои же люди! Это был такой успех! И Андрон (режиссер Андрей Кончаловский. – *В. К.*) вдруг говорит: «А ты напиши книжку!»

Ну как я напишу, думаю. У нас же ни о чем писать нельзя! Об оккупации – нельзя. Об оккупации тогда, по-моему, вообще не было ни одной книги. В пятидесятые годы мама всегда тряслась, заполняя в анкетах графу: была ли в оккупации?

Но Андрон говорит: ты все-таки напиши, а я об этом в Югославии сниму картину!

И уехал в Америку снимать новый фильм.

Я написала. Ручкой по бумаге. Прошу Никиту Михалкова: «Хоть ты прочти!» Он отмахивается: «Ручкой?! Нет, писанину читать не буду. Давай на машинке!» Мы взяли у знакомых машинку без двух букв, а я потом вставляла ручкой «о» и «а». Дала Никите, тот прочел и говорит: «Знаешь, сегодня папа придет, ты ему прочти про деревню». То есть Сергею Владимировичу Михалкову! Я прочла. Сергей Владимирович говорит: «Н-никита, з-заверни мне это» – и отнес в журнал «Наш современник». А там сразу взяли. Так что я очень благодарна семье Михалковых – благодаря им стала писать. Ну а в редакции журнала так и не смогли ничего поправить, кроме запятых, потому что там этот язык вообще никому не был знаком. Они меня вызывали, чтобы я им объясняла, но ничего не поправили. Мне было даже странно: неужели, думаю, я такая умная?..

И вот книжка вышла в журнале тиражом в 300 тысяч экземпляров. Успех был очень значительный: я получала по сто – сто пятьдесят писем в день. Почти как после «Карнавальной ночи». Люди в ответ делились своим сокровенным, почти каждое письмо – готовый сценарий. Писали: «Я не могу этого рассказать сыну, дочери, брату, но хочу свою судьбу рассказать Вам…» Пошли и предложения снять по этой книге фильм. А я думала: «Ну а кто папу сыграет? Ведь некому же!» Для меня это было табу, даже речи не могло об этом идти…

…Книга Гурченко была, в сущности, о том, откуда что пошло в ее жизни и ролях. Написанное плохо укладывается в рамки какого-то жанра. Много воспоминаний – но это не мемуары. Разговор идет о фильмах – но это не опыт киноведения. Из прочитанного вырастает ясная философия жизни – но там нет и попытки философствовать. Картины быта в оккупированном

Харькове написаны рукой писателя. Цепкая память актрисы сохранила звучание харьковских улиц, голоса людей оттуда, из теперь уже далекого детства. «Студенты-филологи с таким чувством языковых переливов отправляются в диалектологические экспедиции – записывать говоры», – писал один из рецензентов книги.

Это не повесть, хотя образ отца, Марка Гавриловича Гурченко, – именно образ, созданный художественными средствами. И не дневник, хотя редкий человек отважится так доверительно открыть посторонним душу.

Никто не верил, что Гурченко это писала сама, но это так. Мне представляется, что она вообще сначала «сыграла» свою книгу эпизод за эпизодом, воспоминание за воспоминанием, фразу за фразой. Все проиграла подряд – так ей привычней. А потом, с поразительной точностью в деталях, со снайперским чувством языка, вдруг ставшего гибким и послушным, перенесла все на бумагу.

Поэтому книга сродни актерской импровизации – так она свободна от любых литературных канонов, так легко и раскованно течет повествование, так ясно ощущается в нем сиюминутное настроение автора, состояние его растревоженной воспоминаниями души. Импровизация – не прихоть. Актрисе нужно заново пережить, проиграть и осмыслить свою судьбу в сопряжении с судьбой народа, страны и времени:

– Это ведь была совершенно новая для меня сфера: надо реконструировать часть жизни. Не просто написать, а заново прожить эту жизнь. Вернувшись в себя, в ту, что была когда-то: шестилетнюю, восьмилетнюю, десятилетнюю… Надо сохранить персонификацию речи каждого персонажа. Тети Сони: «Леля, вы, наверное, там в Москве кому-то дали двадцать пять тысяч, чтобы Люся попала в кино? Если такие, как Люся, будут сниматься в кино, скажите, Леля, так что хорошего теперь в кино можно увидеть! Прямо самашедший дом!» И главное – надо сохранить папину речь: «Бувало иду по Сумскою – из усех окон выглядают: „Здрасьте, Марк Гаврилович!“ А Лелю – ее не любят. Работник она хороший, я ж не против. Но человек – Яга, ну чистая НКВД!» Все это надо было сохранить. Я заново увидела то, что когда-то пережила. Это мне дорого далось…

«Мое взрослое детство» разлетелось вмиг и надолго перекрыло дороги всем желавшим написать о Людмиле Гурченко. Трудно поверить, но об одной из самых популярных у нас актрис за все годы издана одна-единственная книжка – очень давно, очень тощая, слепой шрифт на плохой бумаге. Состязаться с Люсей в мастерстве самоанализа было невозможно – заведомо

проиграешь.

Так что это большая удача для всех нас, что ее книги написаны и напечатаны. В истории искусства останутся уникальные документы, равных которым не смогла бы предложить самая проницательная профессиональная критика. Таинственная «творческая лаборатория», которую принято считать вещью непознаваемой, оказывается просто жизнью. Любые догадки и предположения проницательных критиков вытесняются знанием – ведь есть сведения, полученные из первых рук. Есть книги.

И опять-таки Гурченко не была бы собою, если бы не попыталась все это выразить через музыку. В галерею «женщин, которые ждут», вошла лирическая героиня ее телевизионного обозрения «Любимые песни».

На первый взгляд это было песенное шоу, проникнутое ностальгией по мелодиям 50–60-х годов. На экране возникал старый городской сад, совсем настоящий, с решеткой, увитой плющом, с рукописной афишей только что вышедшего фильма «Девушка без адреса», с объявлением о бальных танцах, с каруселью и цветными лошадками, с раковинкой для концертов, с цветными фонариками и даже тележкой, с каких продавали советскую предшественницу пепси-колы – щипавшую горло газировку с сиропом. В этом антураже Гурченко пела дорогое, но полузабытое: «Московские окна», «Тишина за Рогожской заставою», «В городском саду играет духовой оркестр…», «Одинокая гармонь», «Сядь со мною рядом, рассказать мне надо…», «Мне бесконечно жаль», «Дай мне руку, моя недотрога…», «На карнавале под сенью ночи вы мне шептали: люблю вас очень…». Как и в «Песнях войны», Люся эти песни отбирала без излишнего пуризма – сердцем и памятью. Ее заботил не художественный уровень – хотелось вернуть время.

Объясняла свои намерения: хочу спеть то, чего в свое время спеть не успела.

С удовольствием обдумывала костюмы, точно такие, какие носили тогда. Плечики по моде 50-х, прически. Даже пластика. Наблюдая за нею на съемках, я сделал поразительное открытие: ведь *тогда* не только одевались, но и ходили иначе. Женщины спину иначе держали – чуть больше излом, кокетства чуть больше. Мы живем и не замечаем, что ушло. Актриса помнит. Чтобы возродить время, ей достаточно чуть изменить походку.

Гурченко входила в телевизионный павильон, как в пятидесятые, в свою юность. Была другой, совсем другой. Нежной, воздушной, невероятно молодой. Она боялась в себе это расплескать и в перерыве между съемками все равно говорила

тихо и нежно, и было это так поразительно, что хотелось спросить: как вы себя чувствуете? Такую хрупкость она несла в себе.

Ретро-стиль поддерживали и режиссер с оператором. Снимали лунный профиль на контражуре – как в романтическом кино тех лет. Евгений Гинзбург в этой работе доверился актрисе полностью, да и нельзя было иначе: она тут автор, это ее фильм.

Но «воскресить время» – еще не вся задача. Гурченко хотела в песнях сыграть судьбу. Путь от надежды к разочарованиям, первым ударам, новым надеждам, к отчаянию, к ожесточению, к мудрости. Мы встречали лирическую героиню фильма беззаботно порхающей вдоль садовых скамеек «в этом белом платьице…». Потом каскад песен сменялся длинными музыкальными интерлюдиями-размышлениями. Героиня взрослела. Старела. Сурово разглядывала себя в зеркальце. Потом сбрасывала с себя эту липкую хандру, как наваждение: «Когда проходит молодость, еще сильнее любится!»

Фильм был не только о любви, но и о том, как тянутся люди друг к другу, как они друг другу нужны и как это, в сущности, трагично – быть в одиночестве…

Видеофильму не хватило строгости – критического режиссерского глаза, который чуть обуздал бы эту стихию. Гурченко это понимала:

– Чем больше работаю в кино, тем яснее понимаю, как мне нужен режиссер – такой, чтобы точно знал, чего он хочет добиться, и твердо шел к намеченной цели…

Еще один «Расёмон»

Сейчас труднее, чем в молодости. Тогда казалось: все сыграю, все могу, все – с налету! А теперь трудно вхожу в роль, будто впервые в жизни. И знаете… такое странное чувство неловкости: вот ведь режиссер пригласил, он уверен, что я не подведу. А я боюсь посмотреть ему в глаза, чувствую какую-то беспомощность и пустоту.

Из бесед

С таким чувством она ехала к Владимиру Меньшову на съемки комедии «Любовь и голуби». Как всегда в кино, снимали сразу с середины: как ее строгая героиня на юге пыталась охмурить непонятливого Василия. И актрисе с места в карьер нужно было впрыгнуть в этот жаркий флирт, в эту безбрежную интимность – с героем актера, с которым даже не была знакома.

Пьеса Владимира Гуркина «Любовь и голуби» была уже хорошо известна театралам по спектаклю московского «Современника», когда Меньшов задумал ее экранизировать. Затея была рискованной: пьеса из тех, что требуют режиссуры особой точности и снайперского вкуса: чуть в сторону – и лубок сорвется в пошлость, в комикование. А пьеса – наслаждение: роли выписаны сочно, история незатейлива, но трогательна и очень смешна, характеры, как в лубке, ясные: и хохочешь, и сочувствуешь. Автор сибиряк, и действие происходит в сибирском селе – в кино можно такой простор развернуть! Вот где чистота, вот где красота, вот где то, что у нас любят звать нравственными корнями!

История – простая и внятная: про любовь и измену. Любовь, конечно, победит, и герои станут ее ценить еще больше. Где их счастье – почувствуют.

Еще есть голуби. Их разводит Василий, здоровый такой лоб, уж и сын взрослый, скоро в армию, а Василий не может остепениться – все возится с голубями. Свистит, как мальчишка, в небо из-под руки смотрит, счастлив. Его в фильме будет играть артист Александр Михайлов, с которым Гурченко еще даже не знакома.

Кто хранит в себе детство – душою чист. Полет голубей будет

самым поэтичным местом фильма.

Василий говорит, по-сибирски окая. И весь он должен быть как пацан-переросток из глубинки – нескладный. Бежит – руки-ноги выбрасывает, как лось. Как пацан, наивный: такого легко облапошить. Поэтому жена так боится отпускать его в дальний путь – к морю, в отпуск, на курорт, где только глаз да глаз.

Самые худшие подозрения сбудутся: Василия на юге облапошит энергичная дама из отдела кадров, Раиска – своего мужа нет, на чужих кидается.

Это единственный в пьесе персонаж – Раиса-разлучница, – который вызывает не совсем добрые чувства. Но и у нее ведь своя судьба, свое горе, свое одиночество, ее тоже нужно понять. Это важно для фильма: понять каждого.

Раису сыграет Гурченко.

Это ее первая встреча с Михайловым и с Меньшовым – в работе и вообще в жизни. Меньшов, как и она, тоже в кино сам себя сделал: был хорошим актером, потом попробовал силы в режиссуре – получилось. А уже второй его фильм «Москва слезам не верит» стал у зрителей культовым, а в Америке получил «Оскара» – что на родине почему-то вызвало взрыв негодования. Коллеги были в ярости: ну что такого особенного они там, эти американские академики, узрели в дешевой сказке про Золушку! Меньшова даже не пустили в Лос-Анджелес вкусить свой миг славы – золоченую статуэтку, по священной советской традиции, принял какой-то киношный чиновник. Гурченко такие дела были уже до боли знакомы, и это заранее сближало ее с Меньшовым.

Их первую встречу оба потом описывали как в фильме «Расемон» – каждый по-своему.

Вот как Гурченко вспоминает о ней в книге «Люся, стоп!»:

«Съемки „Голубей“ были уже в разгаре, а на мою роль еще никого не утвердили. И вдруг… получаю телеграмму из Медвежьегорска. Режиссер Меньшов поздравляет меня со званием народной артистки СССР. И такие слова замечательные в мой адрес. Телеграмма большая. Денег не пожалели. Короче, предлагает мне, не читая сценария, приехать в Медвежьегорск. Там он мне все расскажет про роль подробнее и интереснее.

Я только что закончила музыкальный фильм „Рецепт ее молодости“. Роль трехсотлетней актрисы в шляпках и перьях. А что? Нырну-ка в другую атмосферу. Чем черт не шутит? „А вдруг?“

Собрала манатки и поехала. Снимали сцену героини фильма с ее детьми. Меньшов чем-то был недоволен, хотя актеры играли легко и азартно. Мне понравилось. Может, я, свежий человек, еще не в атмосфере? Режиссеру сказали, что я уже приехала, что я на

площадке. И вот за спиной слышу голос: „Вы уже так много всего наиграли… Я даже не знаю, что вы еще можете!“ Та-ак. Приехали. Ни привет, ни здрасте. Люся, стоп! Вспомни, у тебя был опыт у Алексея Германа в „Двадцати днях без войны“ – такое же печальное начало. Потому молчи и жди, что будет. Промолчала. Первый раунд выиграла. Приняла удар.

Что дальше? Никаких иллюзий. Забыть слова из телеграммы. Знай о себе голую правду. Что у трезвого на уме, то у пьяного… Меньшов был навеселе. Вы удивитесь? Актер, пришедший на пробу и даже на первый съемочный день, – это всегда поединок. Доказывать, доказывать, быть все время под вопросительным знаком. Как бы режиссер ни хотел, ни решил, что будет снимать только тебя, – это всегда бой. Пока не увидит первые сцены на экране.

Досадно. Зачем приехала? Что за дурацкий кинематографический азарт? Это идиотское „а вдруг“…»

Вот так помнилась эта встреча Люсе. Меньшов книгу прочитал и удивился: он ничего такого и в уме не держал.

Через год после ухода Люси мы говорим о ней с Меньшовым на студии «Мосфильм»:

– Мне очень важно с тобой поговорить о моей любимой картине «Любовь и голуби», о твоей работе с Люсей. Она ведь была очень непростой человек. Когда снималась в твоем фильме, она не раз мне говорила, что наконец-то попала в настоящие мужские режиссерские руки – и сразу перестала топорщиться, охотно подчинилась твоей воле.

– Она говорила и другое. Хотя ее муж после смерти уверял меня, что она считала меня в своей жизни режиссером номер один.

– Возможно, так и было.

– Гораздо чаще она говорила это о Михалкове.

– И о Рязанове.

– И о Рязанове. Но о Михалкове – это стопроцентно. Она была поразительно устроенный человек. Это какой-то химический процесс в мозгу, который не управляется снаружи. Я понял, что она на меня делала ставку как на режиссера, а я к этому совершенно не был готов. Мы поработали на фильме, я рад этому, но дальше – другие планы. Она была очень чуткий человек и сразу поняла: это – не то. Мол, он повосторгался и остыл, он и Сашей Михайловым восторгался, и Сергеем Юрским… А дальше начинался химический процесс в мозгу, который ничем не обусловлен. И я читаю в ее книге, что, мол, Меньшов сложный человек: иногда бросается с объятиями, иногда проходит не здороваясь. Что за чушь – думаешь, уж вот это мне не присуще!

Но у нее такое происходило регулярно со всеми, и мало людей, с которыми бы она не ссорилась, причем вдрызг. Остается только миф, в создании которого я и сам принимаю участие. Но, конечно, она большая актриса, и с ней мне было очень интересно работать.

Она приехала, и я от смущения не знал, что сказать, – это была первая наша встреча. С ней тогда дружила одна из лучших редакторов «Мосфильма» Шмуглякова, и вот она мне первой предложила: может быть, Гурченко? У меня тоже такая мысль мелькала. Мы ей послали приглашение-телеграмму вместе с поздравлением (ей как раз присвоили звание народной артистки СССР), и она приехала к нам на съемку в Карелию.

И вот мы снимаем – она в сторонке стоит. Она ведь еще вроде согласие не дала! Я говорю: «Людмила Марковна, нам надо придумать этого человека – вы уже столько разных людей сыграли в кино, что нам надо придумать какого-нибудь такого заковыристого человека, какого вы еще не играли». Ну вот, а в ее книжке это представлено, будто я ей высокомерно сказал: «Вы уже столько наиграли, что не знаю, надо ли вам вообще играть у нас». Так она это услышала…

Потом для ее героини были придуманы какие-то танцы, какие-то сны. Она много репетировала, долго импровизировала танец в клубе, но мы это даже не сняли – не вошло в картину. Мы сняли ее проход по деревне – перед тем, как она приходит в дом к Васиной жене. Знаменитая сцена, где: «Сучка ты крашена!» – «Почему же крашена, это мой натуральный цвет!» Какой-то костюмчик ей быстренько сообразили, в котором она и снималась. Этот проход, конечно, тоже из картины выпал. Все южные сцены, которые вошли в фильм, были сняты в Аджарии. По дороге заехали в Сочи – вот там у нас и началось настоящее понимание, хохот взаимный. Правда, я больше хохотал, а она больше реагировала. И все пыталась меня разгадать. Она как бы знала, что я такое и кого из себя изображаю. Видимо, она решила, что изображаю Феллини, потому что я говорил: вот завтрашнюю сцену пока не представляю, но примерно чувствую… «Тогда как же, Володя, мне завтра играть?!» И я буквально на коленке дописывал ее сцены. Потому что этих ее сцен на курорте в пьесе у Гуркина не было вообще. Я к нему все время приставал с вопросами: расскажи, что она за человек, где она работает, чем занимается? Но, как выяснилось, авторы пьес – они такие: что написано – они знают, а того, что не написано, что вокруг героев, – об этом не знают. У них по-другому устроены мозги. И мне пришлось самому все это срочно приводить в порядок: кто она и чем этого Васю взяла.

– Там у вас было много забавного придумано. Она кадровичка, человек политически активный: как увидит газетный стенд, подойдет, почитает. На курорте, но не отрывается.

– Абсолютно все это было дописано на коленке. Еще во сне я что-то брежу, и только утром, когда мы уже на площадке, надо снимать и отступать некуда, – сажусь в углу и пишу. А Люся в этот момент, наверное, думала: вот подлюка, у него все уже давно написано, а здесь он изображает из себя гения, который вот так фонтанирует! Но работать с ней – удовольствие. Она все моментально схватывала. Видела где-то в баре, как к танцующей подошел какой-то жуир, она ему: «Пошел ты!» – а сама продолжала танцевать, делать глазки. Люся тут же это подхватила – и эпизод вошел в картину. Очень смешной. Мы его снимали в гостинице «Измайлово» в Москве – помнишь, как она там импровизировала? Все лежали. Правда, я, если удастся придумать смешное, сгибаюсь пополам от хохота, а она не хохочет, только деловито прикидывает, как это еще посмешнее сыграть. Мы работали очень легко. И еще одна деталь мне вспомнилась: была премьера фильма «Москва слезам не верит», мы ее отмечаем – кажется, в ресторане «Прага». Вдруг открывается дверь, входит Гурченко и очень тепло поздравляет. Мы с ней потанцевали, поговорили. Но я так и не понял, почему она пришла: вдруг заходит Гурченко в ореоле всей своей славы – и поздравляет!

… Я был на тех съемках в «Измайлово», был и в павильонах «Мосфильма», где снимали квартиру этой «сучки крашеной», и Люся, любовно прижимая к груди, привезла туда своего песика: собачки хорошо оттеняют одиночество. Да, сложный это народ – художники. Сложная у них вязь отношений. Работают азартно, почти весело, но, оказалось, на самом деле всё – настороженно, все боятся неискренности, все заранее ощетинены.

И вот мой вариант событий – уже по моим впечатлениям на «Мосфильме» после ее злосчастного визита в Карелию, но задолго до ее книги «Люся, стоп!», перед началом съемок фильма «Любовь и голуби». Идет прикидка – кто она, кадровичка Раиса?

У Люси, как мы помним, к высоким профессионалам всегда было особое доверие: знают, чего хотят, знают, как этого добиваться. У режиссера должна быть мужская рука.

Пока она и Меньшов приглядываются друг к другу. Она и впрямь робеет, как студентка первого курса, она само внимание, готова слушать, ты только говори что-нибудь дельное. Приглядываются, прикидывают варианты. Она ждет его предложений, он – ее. Он ждет, ждет, а потом спрашивает напрямик:

– Ну, что придумали?

– Не знаю… Может быть, вот тут зуб как-нибудь притемнить…

Интересное начало разговора. Ни тебе «зерна», ни «сверхзадачи» – зуб притемнить.

Помните? Через шелуху зритель будет пробиваться к сути. Но шелуху-то еще надо придумать, этот кокон человеческий, который каждый себе плетет как может, чтобы прикрыть душу. Тут все взаимосвязано, и если в душе изъян, то и в коконе какой-то изъян обязательно будет. Про зуб – это едва ли не первое, что они вообще сказали друг другу о Раисе. Печка, от которой пойдет весь танец.

– Нужно, чтобы в ней была какая-то червоточинка… Притемнить зуб – знаете, бывают такие темные. Чуть-чуть.

– А может, золотой? – фантазирует Меньшов. Это Гурченко решительно отсекает:

– Нет, золотой был в «Родне» у Мордюковой.

– А если усы?

– Усы?! У меня?!

– А что? – Меньшов приглядывается. – Усы – это ничего. Маленькие такие усики. Пушок такой.

Думают. Нужна какая-то червоточинка. От нее потянется нить к сути персонажа, к его проблемам, его драме.

– Вы поставили передо мной задачу невозможную: она должна быть мягкой и вкрадчивой, как Доронина. Это я не могу. Я буду мягкой, но через какую-то хитрость…

Вся задача сейчас – придумать эту хитрость. Они оба движутся пока почти ощупью, пробуя одну деталь, другую. Сейчас все идет в дело, время отбора еще не пришло – придумывать надо, пусть и «в порядке бреда». Зрители иногда удивляются: зачем придумывать, если у автора уже все написано. Как написано – так и играй. Но Меньшов верно заметил: автор пишет роль, а придумать мир вокруг придется режиссеру.

Мне интересно следить за Гурченко с Меньшовым именно на этом, предварительном, разведочном этапе. Как «разминается» роль, как авторский текст постепенно срастается с вполне конкретной фактурой, как постепенно обозначенный драматургом человек обретает свои привычки, манеру ходить и говорить, свои вкусы и маленькие слабости.

Его реплики действительно уже написаны. Человека надо еще придумать. И не просто придумать, а с определенным тактическим замыслом. Предусмотреть не только жизнь героини в кадре, но и развитие зрительских реакций в зале. Актриса должна знать заранее, когда зрителям нужно засмеяться, а когда

затихнуть и вслушаться, когда сжаться от острого сочувствия. Они с режиссером тут как дирижеры в оркестре наших эмоций.

Меньшов этому процессу «дирижирования» придавал большое значение еще в предыдущей картине – фильм «Москва слезам не верит» выстроен по точному плану, где зрительские реакции были запрограммированы во всех тонкостях от начала и до конца. И план и его осуществление оказались блестящими. Фильм побил все рекорды по сборам, его смотрели снова и снова, и опыт этот подтвердил важность одной из первых заповедей профессии: думай не только о том, чтобы сказать, но и о том, чтобы тебя услышали. В этом – мастерство.

Теперь, в новой картине, они с Гурченко явно не хотят эмоций однозначных и плоских. Фигура должна быть достаточно сложной, хоть это и лубок. Сочувствие будет рождаться из смеха, из юмора почти балаганного, часто грубоватого. Игра актеров должна быть именно игрой. Никто из зрителей ни на минуту не забудет, что перед ним Людмила Гурченко, которая играет кадровичку Раису. Что перед ним не фотография жизни, а условность притчи и лукавство лубка. Поэтому и краски ищут броские, детали поведения и костюма – неуловимо смешные и «говорящие».

Как просил Меньшов, Гурченко старается быть «мягкой». Читает текст в интонациях, приближенных к бытовому разговору. Меньшов задумчиво подает за Василия его реплики, а потом решительно останавливается:

– Нет, это вяловато. Я хотел бы, чтобы все сцены на юге шли как ее сплошной монолог. Она говорит-говорит-говорит не переставая, и только фон за спиной меняется. Тут нужен напор.

Напор так напор. Гурченко молчит секунду, а потом вдруг поет омерзительным голосом: «Вот и все, что бы-ло… вот и все, что бы-ло-а-а» – заводится. Песенка не из фильма, разумеется, но пришла на ум неслучайно: Раиса это не просто говорит-говорит-говорит, она, может, свою последнюю надежду уговаривает: «Ты очень красивый человек, Василий. Ты не можешь быть одиноким, ты мне лапшу на уши не вешай. Поцелуй меня».

Теперь – перебор, перелет. Пристрелка продолжается. Ближе, ближе к цели. Меньшов продолжает разминать роль:

– Нет, такой она тоже быть не может. Все-таки это должна быть «вторая степень» женской опьяненности, но не первая. Она же никогда не забывает, что работает в кадрах, что есть моральный облик. Мораль для нее закон – тут она железный человек.

Здесь, кажется, и заложена та «хитрость». Дама-кадровичка. С одной стороны, моральный облик, с другой – на отдыхе люди

позволяют себе расслабиться. Тем более если жизнь входит в крутой вираж последних надежд.

Гурченко:

– Моя одежда должна противоречить поведению. Повадки педагога-общественника, а платья зазывные, умоляющие, с грудью, которая дышит…

– А меня как раз это смущает – рюшечки, оборочки. Тоньше нужно.

– А мы сдержим это, смягчим. В этом и будет высший пилотаж.

– Нет, нужны какие-то детали, чтобы было видно, что она начальник отдела кадров. Что-то она должна делать такое… трудовую книжку листать?

– А может, газеты почитать? Шли по берегу моря, видят – стенд, дай-ка газетку почитаю. Подошла, прочла передовую: ага, ясно, линия партии – прежняя. И пошла дальше.

– А может быть, Василию какие-нибудь такие вопросы задаст?

– «Как у вас с планом в этом году?» – тут же импровизирует Гурченко. Очень светский тон, такая легкая южная беседа.

– Вот этот мотив нужно обязательно добавить в текст. Чтобы говорили не только об экстрасенсах. Поговорить о плане – потом об экстрасенсах. О плане – и о гуманоидах.

В пьесе текст роли построен на этих умных разговорах. Раиса – женщина современная, увлекается исключительно новейшими научными слухами.

– «Коллектив у вас здоровый, – продолжает импровизировать Гурченко. Тон у Раисы теперь покровительственный, властный, и уже видно, что Василию тут несдобровать. – Коллектив здоровый, и текучки нет…»

– Правильно. Обе линии нужно все время тянуть. Надо, чтобы зрителю все время было ясно, кто она, чтобы вся повадка о ней рассказывала. Пусть спросит Василия: жена, дети есть?

– Вот-вот. У нее профессиональный интерес: год рождения, пол… Дети, жена есть – угу, это хорошо. Все устроены – это хорошо!

– Такой разговорчик – да где-нибудь в поэтическом уголке: море, звезды, инопланетяне. Это будет смешно.

– «Ну, она летала на тарелке, это потрясающе!» – подтверждает уже не Гурченко, а сама Раиса, экзальтированная особа.

Режиссер все больше утверждается в идее:

– Верно! Этот мотив мы вводим. Надо все время с производства начинать. Пусть читает в газете передовицу. Это может быть лихо: идет в вечернем уборе, видит стенд: «Одну

минуточку, я тут передовицу посмотрю». Она просто стойку делает, завидев передовицу.

– Ну любит газеты, понимаете. Увидела на пляже газетку, нагнулась, подняла: а, это старая! – и выбросила.

– Да, каждый разговор должен начинаться с производства. Заодно выяснит и семейное положение: «Если будут какие проблемы – заходите».

Потом, когда нашкодивший Василий вернется к себе в деревню, ему достанется от жены. Предстоит и встреча жены с самой разлучницей – суровая сцена, кончается побоями. А начинается тоже очень по-светски. Раиса преисполнена снисходительности потомственной горожанки к «людям от сохи».

– Она в этой сцене такой, понимаете, Макаренко! – прикидывает Гурченко. – Я, мол, большой прогресс васюкинцам несу, а они разве понять способны? Газетку в доме увидела скомканную – нехорошо так обращаться с газетами. Прочла на ходу. Она аккуратна до стерильности.

– Ну да, ведь давно одна живет, – подтверждает режиссер, – привыкла к порядку. А потом, по ходу разговора, чем дальше в лес, тем больше дров. «Макаренко» кончилась – и началась дама с одесского базара…

– Да, я вначале буду окаменевать, а потом ка-ак гавкну: «Дя-аревня!»

…Идет первая примерка костюмов. Меньшов мне сказал: приходи, для актрисы это всегда важный момент. Тут, собственно, роль и делается.

Пришел, не подозревая, до какой степени это правда. Только что мы с Гурченко говорили о чем-то совершенно постороннем. Но вот она скрылась за занавеской, минута и…

– Здравствуйте! – прозвучал хорошо поставленный, очень светский голос вполне уверенной в себе женщины.

Мы взглянули на обладательницу голоса и расхохотались. Трикотажный костюмчик для юга. В обтяжку, весь в пуфах, в оборочках, в цветочках. Розочка на талии.

– Экстерьер умоляющий, а повадка деловой тети, – объяснила Гурченко. И сообщила уже от имени своей Раисы: – «Сережки вот в ушах – по случаю достала…»

Смотрит на себя в зеркало, осваивается в костюме и в образе. С костюмом появилась и походка новая – наигранно-уверенная, с подрагиванием выпуклостей. Удовлетворенно пригладила бедра, крутанулась, ушла.

Явилась снова в трикотажной полосатой юбочке, шарфик в крупную дырку, декольте. Все выгодно подчеркивает фигуру, и все куплено в ближайшем универмаге.

А теперь – белая блузка в горошек, почти как в «Девушке с гитарой». Развернула юбку веером, покружилась. Меньшов обеспокоился: а здесь что же смешного?

– Тут «прокола» нет. Мы же договаривались: в каждом костюме должен быть какой-то «прокол» по части вкуса.

– Надо, чтоб талии не было, – подтвердила Гурченко.

Вышла в вечернем платье, длинном, с огромным разрезом по ноге, с пояском, скрадывающим талию. Курортных костюмов эта Раиса себе нашила, связала и купила – тьму. И каждый костюм рассказывает о ней что-то новое. Например, о том, что за ее напускной уверенностью прячется куча комплексов.

– Надо, чтобы она все время что-нибудь незаметно поправляла.

Гурченко тут же посадила на нужное место бюст.

– И платье… – провоцирует Меньшов.

Гурченко непринужденно поддернула юбку. Увидела: сидит в костюмерной какая-то девушка, читает журнал. Воспользовалась случаем: подошла, заглянула через плечо, удовлетворенно пальчиком качнула: без изменений линия!

– Вот без талии – это хорошо! – радуется режиссер. – Это точно. Никто не ожидал. Слухов пойдет!

– Удобно играть в таком костюме, – радуется и актриса. Она теперь снова в чем-то трикотажном, оранжевом с зеленой полосочкой – мешок мешком, абсолютная бесформенность. И походка у нее теперь угловатая, бесформенная, как у робота. Руки нарастопырку, хоть и не карикатурно. Прошлась вот такой походочкой по костюмерной, со значением выключила лишний свет: экономия! Хозяйственная, деловая дама, это у нее в крови.

Снова трансформация. Теперь она в белых бриджах, руки нервно сжала перед собой. Яркая кофточка. Талия, как договаривались, спрятана под мешок. Из швейного цеха несется радиомузыка: «Се-си-бо…»

Воспользовалась и музыкой: потанцевала немного перед зеркалом в бриджиках – как гимнастику сделала: раз-два… Всего два движения.

– Вот. «Это ведь очень просто, Василий, – как траву косите. Вы что, никогда не косили, Василий? Ох, в такт не попала… сейчас попаду!»

Это – Раиса Василию.

И – Гурченко Меньшову:

– Обещаю: никакой элегантности не будет. И глупость – обещаю.

По пути домой помолчала немного и сказала:

– Знаете, что такое хороший режиссер? Из материала,

который сфантазировал актер, он отбирает все точное и нужное. Отсекает лишнее, формирует, корректирует… Плохой режиссер к этому материалу вообще слеп и глух. Он все предложения отметает и требует выполнения того, что придумал сам: делай так – и точка! А это не мое, думает актер, это чужое. Может, и хорошее, но не мое. Для меня это придуманное, искусственное… И самые лучшие затеи такого режиссера не получаются. Это как правило. Потому что воплощать-то их актеру. Тут как группы крови – либо совпадают, либо нет.

На этот раз, кажется, совпали. Она едет домой окрыленная.

Что из придуманного останется в картине? Они сейчас нарочно позволили себе свирепый «перебор», говорили о любви Раисы к газетным передовицам так много, что казалось: в этом и есть «зерно». Шли от детали костюма, от случайной привычки. Но верили: ничего случайного нет. Во всем виден характер человека. Просто надо все это выстроить в единство, найти всему необходимую дозу.

Просто…

Но режиссер понимал и то, что найденное вот так, на ходу, импровизационно предложенное актрисой, оно потому и пришло сразу в голову, что лежит на поверхности. Или идет от каких-то прежде наработанных стереотипов. Все пригодится, но не в чистом виде. Все нужно трансформировать, чтобы и тени штампов не осталось, чтобы роль ни в чем не повторяла прежние создания Гурченко.

– Вы уже столько разных людей сыграли в кино, что нам надо придумать такого заковыристого человека, какого вы еще не играли…

Прошли съемки в Батуми, в Сочи, была отснята большая часть материала, и Гурченко поделилась-пожаловалась:

– Я впервые оказалась в таком положении. Всегда была самостоятельной. А тут Меньшов буквально вышибал из меня то, чего не хотел видеть в роли.

Она говорила это с каким-то веселым удивлением – вроде и жаловалась немного, но явно ждала результата с интересом и надеждой:

– Мне было трудно через все это пробиться – с моими-то навыками! Поняла только, что он очень талантлив. Очень интересный человек! Знает, чего хочет. Показывает прекрасно – мне все нравилось. И я старалась все делать с показа, почти буквально – потому что интересно! Но тут же крик: «Стоп! Не смешно!» Это, знаете, как с анекдотом: его рассказывают, и все будто на месте, а не смешно. Краски не соединяются, не срабатывают… Меньшов меня буквально дрессировал, я

подчинялась как могла. И еще раз поняла, как мне сейчас нужен сильный режиссер.

Она чувствовала в Меньшове силу. И сыграла одну из самых смешных ролей за всю свою комедийную практику.

Получился фильм-кадриль. Сам режиссер, в залихватской кепке, с лихо торчащим чубом, являлся в круг танцующих, чтобы объявить: «Фигура вторая – печальная», «Фигура третья – разлучная»… Комедийная условность лубка-игры подчеркивалась и необычно забавным монтажом; Меньшов когда-то опробовал его в фильме «Розыгрыш», а теперь в новой картине сделал это главным приемом. Герой прощался с родными, уезжая на курорт, открывал дверь – прямо из сеней да в Черное море, с порога падал в его ласковую волну с чемоданом и при галстуке.

А в волне уже меланхолически плавает «первая леди райцентра» Раиса – Гурченко в купальной шапочке с оборками, как лепестки экзотического цветка. Гремит танго, начинается другая жизнь, и в этой жизни, прямо в море, они знакомятся.

Почти ничего из придуманного в тот первый день на экран не попало. Ни зуба притемненного, ни анкетно-паспортных расспросов. К чему же тогда было время терять? Нет, все присутствует, но как бы незримо. Из глыбы придуманного и сымпровизированного отсечено лишнее, но контуры остались те же. Поверх авторского текста возникла сложная жизнь человеческой натуры, и состоит эта жизнь из привычек – они проявляются почти автоматически и к «прямому действию» могут вообще не иметь никакого отношения. Из узнаваемых, хоть и комически преображенных, примет определенного социального и психологического типа. Из биографии, из рода занятий – все это наложило свой отпечаток, придало фигурке на плоском киноэкране многомерность.

Вся эта бурная жизнь человеческого организма струится мимоходом, на ней не фиксируют наше внимание, но все смешное, и горькое, и грустное в фильме проистекают именно из этой жизни.

Вот Раиса увлеченно и со знанием дела рассказывает о гуманоидах, а в этот момент они с Василием продираются через знаменитую бамбуковую рощу – знакомятся, так сказать, с достопримечательностями. Обязательная программа. В таких случаях положено восторгаться. Спотыкаясь и почти падая на своих высоких каблуках, Раиса все-таки находит момент, чтобы томно понюхать бамбуковый ствол и восхититься: какой аромат!

К газетному стенду действительно тянется инстинктивно, но так, что ясно видно: это не любознательность ее гонит, не страсть даже здесь, на отдыхе, оставаться в курсе событий. Это у нее

происходит автоматически – на ее ответственной работе это *положено.*

И увлекаться экстрасенсами тоже *положено:* модно, современно! О филиппинской медицине рассуждать. Даром что несет чушь несусветную, зато с какой уверенностью, с каким знанием дела, с чувством превосходства каким великолепным!

«Та-ак, – говорит она придуманный Меньшовым текст, – он ее раздел! Положил на стол! И голыми руками там ей что-то раздвинул… „Не больно?“ – „Не-ет, очень хорошо“. Он вынул все внутренности – и в таз!»

Такие не рассуждают – они знают, их не собьешь. Во всем, что эта завкадрами говорит, она уверена непоколебимо, на том стоит ее мировоззрение. На экстрасенсах, гуманоидах. Каждый пустяк жизни переживает сполна: на гимнастических снарядах – массажерах, трясунах, кривошипах, эксцентриках – сидит-вибрирует так истово, словно справляет долг перед человечеством.

На пестром кавказском рынке тут же устремляется к ядовито-фиолетовому ковру с желтым оленем: щупает с видом знатока, бросает деловитый взгляд на ярлык с ценой – все надо знать, надо быть в курсе. Надо хранить светский вид.

Хранит его даже когда, подвыпившие, они возвращаются из бара. Скользит по склону, шмякается неожиданно на траву, но делает вид, что это она томно прилегла, в небо смотрит: «Вы голубей разводите? Какая прелесть!»

Новая мысль молнией поражает ее: голуби – и те любить умеют. А ей так не везет в жизни!

«Почему у людей все иначе? Почему?»

(«Бывший маленький бесенок, а теперь – женщина, опаленная жизнью».)

Но украденное счастье – не счастье. «Красивый человек» Василий вернется домой, и уже в Сибири, в ее райцентровской однокомнатной квартирке, состоится их последняя встреча. Уйдет от нее Василий, заест его совесть, да и не по его характеру эта женщина с ее представлениями о том, как положено жить. С ее игрушечным кокетством, игрушечной квартиркой, игрушечной жизнью. Василий уйдет, и хлопнет дверь, и Раиса вздрогнет, прижмет к себе покрепче дружка-собачку, хлюпнет носом жалко, как обиженный ребенок. Она так и не поймет, почему и любовь у нее получается игрушечная, недолгая. Жалко ее. И смех, и грех, и слезы.

«Вот и все, что было…»

А была это между тем одна из немногих «отрицательных» ролей, сыгранных Гурченко. Но она так ее сыграла, что осуждать

ее Раису сплеча невозможно. Есть и у нее своя правда, своя логика, и от этой логики-правды ей никак не удается почувствовать себя счастливой. «Играя неправого, надо понять, в чем он прав…»

Фантомные боли

За окном солнце. Я актриса. Снимаюсь. В журналах печатают мои фотографии и статьи обо мне. Все прекрасно! Но глубоко в душе есть холодный тайник. И я боюсь его открыть. Я его открою. Только не сейчас. В самой трудной и обнаженной сцене он мне понадобится…

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Вроде все пришло в норму, все стало получаться. Люся играла в замечательных фильмах. «Прохиндиада», «Полеты во сне и наяву», «Рецепт ее молодости», «Любовь и голуби», «А был ли Каротин?», она даже подвела какие-то промежуточные итоги в картине «Аплодисменты, аплодисменты…». Пришло признание. Она почувствовала, что нужна, появилась уверенность, что все теперь будет хорошо. Наконец, она получила звание народной артистки Советского Союза.

Но тут Советский Союз кончился. Страна, где она жила, для которой играла, о которой пела, просто исчезла вместе со всем своим укладом, законами и обещанными гарантиями. Люся, которая служила этой стране не просто честно, но почти истово, почувствовала, что под ногами больше нет надежной тверди. Она всю жизнь опасалась предательства близких людей – теперь ее предавали вчерашние идеалы.

«Такая сильная страна оказалась трухой. Ужас! – записала она в тетрадке, из каких потом складывались книги. – Тогда я впервые в своей жизни испытала чувство нового и дикого „сиротства“. У меня не оказалось за спиной опоры. Что бы ни случилось, как бы судьба меня ни кромсала, я всегда знала и чувствовала, что за моей спиной – моя могучая великая Родина. Она меня поддержит. Нет, не хочу, чтобы было как прежде, но и так, как сейчас, не хочу. А как? Вечный вопрос».

Очень многим и в стране, и в ее искусстве снова пришлось выживать и бороться за существование.

Звание народной артистки в Советском Союзе безусловно давало привилегии – если не материальные, то как минимум моральные: меньше шансов нарваться на открытое хамство –

чиновники уже не позволяли себе прежних вольностей. Союз кинематографистов, который тогда славился своей сплоченностью и материальным благополучием, имел свои дома творчества и регулярно отправлял актеров в гастрольные туры – подзаработать на «встречах со зрителями», объявил о том, что отныне и впредь будет доплачивать своим пенсионерам разницу между нищенской государственной пенсией и их последним заработком.

Это стало его последней акцией: уже вскоре Союз превратится в бюрократическую «вертикаль» и фактически распадется.

После распада СССР жизнь нашего кино в одночасье превратилась в затянувшийся кошмар. Прежде всего, оно перестало быть всесоюзным, и все его национальные кинематографии разлетелись по своим национальным сусекам, лишились многомиллионного зрителя и стали быстро увядать. В России кинопроизводство тоже неуклонно падало: кинотеатры сдавались под мебельные салоны, а фильмы, которые еще снимались, уже мало имели оснований считаться искусством. Вчерашние любимцы публики исчезли с глаз людских – через много лет мы читали о том, как они пытались выжить в нищете и безвестности, как мыли полы и таскали мешки на овощебазах, как умирали, всеми забытые, причем Союз кинематографистов уже с трудом наскребал денег на их похороны. По поводу того, куда вдруг делись его былые богатства – дома творчества и городская недвижимость, – ходили самые темные, самые удручающие слухи. В его залах гремели скандалы, шли судебные тяжбы, и телевидение охотно транслировало, как народные артисты кричали друг другу: «Заткнись, сволочь!»

Последним фильмом, где сыграла Гурченко еще в советское время, оказалась «Моя морячка». Картину поставил Анатолий Эйрамджан – сценарист, который во времена первых, еще советских «кооперативов» занялся кинорежиссурой и стал выпускать в меру симпатичные, не очень изысканного вкуса, но «кассовые» комедии «Бабник», «За прекрасных дам». «Моя морячка» была его третьим режиссерским опытом. Людмиле Гурченко он предложил роль массовички-затейницы в парке культуры, которая проводит среди зрителей песенный конкурс типа «Алло, мы ищем таланты» – передачи под таким названием тогда входили в фирменное меню советского ТВ, в них пел кто во что горазд, и иногда в навозных кучах отыскивались жемчужные зерна.

Что написал Эйрамджан в своем сценарии – останется на его совести. Из зрительской массы на сцену поднимался некий

Гудков из Мурманска, пел песенку «Моя морячка», а массовичка, почему-то его сразу возненавидев, несмотря на шумный успех песенки, упорно не давала ему приз. Сцена эта и песенка в конкурсе типа «Алло, мы ищем таланты!» повторялись в фильме раз пять-шесть, доводя массовичку до белого каления, а зрителей – до смеха, близкого к истерике. Что все кончится любовью, было ясно с самого начала. Гудкова играл и пел Михаил Державин, массовичку – Гурченко, ее аккомпаниаторшу – Татьяна Васильева. Время от времени сценарий предусматривал шикарные концертные номера с непременными перьями – в них Гурченко как бы выходила из образа провинциальной массовички и блистала талантами потенциальной столичной дивы. В этом образе она и представала в финале картины, когда Гудков из Мурманска оказывался знаменитым режиссером из Москвы, угадавшим во вздорной массовичке – алло! – народный талант-самородок.

К этой работе Люся, по обыкновению, отнеслась очень серьезно. Написала для своих номеров песни, и, по свидетельству оператора Вадима Алисова, все, что касалось ее роли, тщательно обдумывала: весь сценарий был исчеркан и исписан ее пометками – что ей там надо было учесть, что не забыть, что привнести и что поменять.

– Там, в фильме, есть довольно большой диалог, – рассказывает Алисов. – В эпизоде, когда Люся и Татьяна Васильева, игравшая аккордеонистку, сидят в каком-то кафе. Вообще их работа в этой картине – дуэт двух больших актрис! А здесь, в этой сцене, в сущности, идет монолог Люси на десять минут экранного времени. Я говорю Люсе: «А слабо весь этот монолог сыграть целиком? Чтобы не выключать камеру и не делать монтажных стыков, а просто все сыграть сразу?» Она сразу согласилась: интересно попробовать. Она вообще была актрисой азартной: как что-то новенькое – у нее сразу глаз зажигается! И назавтра на съемках весь этот монолог она выпалила от начала до конца, причем уложилась ровно в десять минут, так что и сцена, и пленка в камере закончились одновременно! И в этот монолог умудрилась вложить все оттенки состояний этой массовички: и то, что одинока, и то, что работа эта для нее только способ выжить, и она знает, что способна на большее. Так была снята сцена, сыгранная на одном дыхании в самом буквальном смысле слова. Очень красивая сцена!

– Она с режиссером много спорила?

– Толя Эйрамджан в первую очередь сценарист, и как режиссер он Люсе замечаний не делал. Его интересовал текст, и он все время сверялся со сценарием: то ли она говорит? Потому

что как сценарист был уверен, что каждое его слово – золото.

– Неужели Люся там не импровизировала?!

– Она импровизировала характер своей героини. А от текста не отступала – играла идеально, слово в слово. Потому что вот здесь при любой вольности Эйрамджан уж точно остановил бы съемку: текст для него имел абсолютное значение, а как его произнести – он доверял актрисе. По крайней мере на съемочной площадке. А что происходило на репетициях, как они обминали текст – этого я не видел…

«Даже на самом пике успеха я все равно думаю о том, как все это непрочно и что уже завтра ничего этого может не быть», – призналась Люся в одной из своих книг. И снова оказалась права в своем пессимизме. «Моя морячка», снятая уже в самый канун очередной смены режима в России, оказалась, увы, предпоследним фильмом с Гурченко, о котором еще узнала широкая публика. Дальше обрушилась новая пора полной неопределенности. Сама возможность фильмов уровня «Двадцати дней без войны» или «Пяти вечеров» ушла вместе со страной, где такого рода картины снимались, были востребованы и стягивали к кинотеатрам публику. «Не радуйтесь так – теперь в вашем кино никакой Тарковский уже не пробьется!» – сказал мне знакомый канадский кинематографист, когда внушительную делегацию из «новой России» восторженно приветствовали на фестивале в Торонто: это был самый пик всеобщих экстатических ожиданий 1991 года, и фестиваль устроил большую ретроспективу лучших картин одной из величайших кинематографий мира. Тогда мы посмотрели на скептика как на безумца, но очень скоро стало ясно, до какой степени он был прав. Уже через пару лет агонизирующее российское кино практически исчезло с фестивальных горизонтов.

А для Гурченко снова пошли годы ожидания, паузы иной раз затягивались года на четыре.

– В этой всеобщей неразберихе, в суете, в непонимании, что же происходит и куда все это идет, я ухитрилась сыграть и спеть много мелких и глупых ролей и песен. А что было делать? Ведь перестройка оставила всех нас, так называемых «кинозвезд» – всех, без исключения, – нищими. Каждый выкручивался, каждый не сдавался по-своему.

Глупые фильмы давали деньги, но на экран уже не выходили: постсоветское кино попросту утонуло в водопадах западных картин, хлынувших в Россию. Надо было зарабатывать, и она пела в каких-то совсем ненужных ей клубах, пела с людьми, на которых в лучшие времена и не взглянула бы. Но по-прежнему – с полной отдачей, с куражом и блеском.

В печати промелькнули невнятные сообщения о планах знаменитой Людмилы Гурченко открыть свою актерскую школу в Америке. Годы спустя она высмеяла эту газетную утку, энергично отрицая самую возможность куда-то уехать. Я думаю, это правда: при всей ее любви к американскому музыкальному кино и тоске по бродвейским музыкальным жанрам, она была слишком русской актрисой, чтобы стать актрисой космополитической. Слишком привязана к своим корням, слишком болела в ней ее память, чтобы она могла выжить пусть на прекрасной и вожделенной, но – чужбине с ее удивительными нравами: «Все улыбаются, как заведенные, а я думаю: неужели не скучно? Ведь нельзя же понять, что думают на самом деле!»

Это правда, что не смогла бы. Но в те безнадежные годы одиночества она об этом думала. В долгих печальных телефонных разговорах рассказывала мне, как будет преподавать талантливым детишкам систему Станиславского, а вечерами так хорошо бродить по берегу океана: свежий морской воздух, стабильность, а главное – востребованность. Она хотела переждать смутные времена неопределенности и отдохнуть душой, думала об этом всерьез, на ее больших гастролях в Майами даже шли какие-то переговоры с некой эмигрантской фирмой, предложившей эту идею. Мановением буйной фантазии русско-заокеанских фирмачей «система Станиславского по Гурченко» чудесным образом трансформировалась то в школу манекенщиков, то в учебный комбинат, выпускающий мастеров едва ли не всех кинематографических профессий. Шарик сенсации надувался стремительно, однажды Люся с изумлением прочитала в газетах, что она уже владелица какой-то авиакомпании, – и в этот интригующий момент все, конечно, лопнуло, не заварившись.

Дома было не лучше. «Старые клячи» Эльдара Рязанова – единственная из ее постсоветских картин, которую еще видел зритель. Самую серьезную, исповедальную, отчаянную ее работу в фильме «Послушай, Феллини!» уже не видел почти никто: такое кино не имело шансов пробиться на экраны. Сама Гурченко считала эту роль одной из лучших – и были к тому основания.

Картину снял в 1993 году Михаил Швейцер; она несообразна и гениальна одновременно.

Снимался фильм в трудную для Гурченко пору: актриса рассталась с мужем Костей, рассталась и с театром «Школа современной пьесы», где с успехом играла в чеховском водевиле «Свадьба с генералом», переделанном в оперетту «А чой-то ты во фраке?». Одиночество казалось ей космическим, и она собирала последние силы, чтобы сопротивляться:

«К психиатру не обращалась. Руками, зубами, локтями вгрызалась в жизнь, хоть все вокруг орало: согнись, постарей, превратись в жалкую, бледную и тощую, ну!»

Она всю жизнь жила как на качелях, набравших смертельный размах. Ее всегда бросало от триумфа к внезапному ощущению полной своей ненужности. «Вчера были рукоплескания, а сегодня я перчатка, которую выбросили за ненадобностью», – написала она в своей третьей и последней книге «Люся, стоп!», в главе, посвященной как раз этому фильму – «Послушай, Феллини!».

Монопьеса Евгения Козловского «Видео» пришлась ей так впору, словно была на нее скроена. И Швейцер пригласил именно ее – понимая, как созвучно состояние героини ее собственной судьбе. Роль – сплошной монолог некогда знаменитой актрисы Веры, которая устала от вечных простоев, вынуждена пробавляться эпизодами, а теперь у нее появилась надежда: ей сказали, будто сам Федерико Феллини ищет для главной роли русскую исполнительницу. И вот Вера снимает для великого маэстро свою «кинопробу»: импровизирует перед камерой характер и судьбу, читает стихи и прозу, играет из Пиранделло, поет шлягеры и танцует на лестнице, время от времени отлучаясь за ширмочку и опустошая, глоток за глотком, бутылку коньяка. Поначалу все это, включая опьянение и вульгарность повадки, принимаешь за реальное состояние героини, но в финале она сбросит маску, и станет понятно, что это было всего лишь гениальное лицедейство.

«Поединок талантливой одиночки с судьбой» – так обозначила актриса тему фильма в книге «Люся, стоп!». Ее увлекла и эта редкая возможность «играть большим куском, в котором и слезы, и счастье, и торжество, и пустота… И надо не забыть мизансцену. И надо попасть в свой свет. И надо не испортить кадр, вдруг не попав на „точку“, нарисованную мелом. И надо не забыть текст. Ого, какая там, внутри, работа! И сохранить ритм. Химия, физика, математика, космос!» И она отдалась увлекательной актерской импровизации, как всегда, азартно, но на этот раз без оглядки на вечно настороженного зрителя: имеющий сердце да услышит!

Это странный фильм – кажется, что режиссер его не контролирует вообще. Такой опытный мастер, как Швейцер, не видит опасной доверительности многих сцен, когда слишком легко спутать игру с душевным стриптизом и слишком велик соблазн перенести сыгранное актрисой на ее личность. Когда почти исчезает грань между феерией великолепного мастерства, эстетическим наслаждением от него и ощущением обнаженно-интимной исповеди, открытой для обывательских пересудов. Он

наверняка даже стремился к этому, понимая, какой мощи бомбу закладывает в картину, и не очень заботился об остальном – о том, например, как неожиданно и странно смотрятся в этом монофильме возникающие в финале невнятные люди, которые просматривают «кинопробу», или невесть откуда явившаяся в кадре жующая обезьяна. Фильм более чем несовершенен, и его вообще нельзя смотреть в кинотеатре – только на телеэкране. Но если его посмотреть так же, как он снимался, – на одном дыхании, – он потрясает. Гурченко нигде более не разворачивала свое дарование так отчаянно, многогранно и полно, словно спеша доиграть все недоигранное, – иногда ее здесь просто трудно узнать.

Она в этом фильме ближе всего к тому зрительскому счастью, которое я не раз испытывал, наблюдая и слушая ее в жизни: в летучих, на миг возникающих актерских импровизациях можно за пару минут увидеть сразу с десяток персонажей, цепко срисованных с типажей из жизни, и это настоящий пир совершенного, всемогущего, торжествующего лицедейства. В фильме «Послушай, Феллини!» вот именно так, мимолетно, возникают на миг образы Феллини и Джульетты Мазины, Марчелло Мастроянни, Любови Орловой и даже Уиллиса Конновера из передачи «Голоса Америки» «Music USA» – звезд, которых она боготворит и которым дарит это свое трепетное «приношение» без особой надежды быть услышанной – «для своих»: «Я ведь ужасная обезьяна, с детства передразниваю всех». Она в этом фильме – великая клоунесса, чей диапазон – от мюзикла до трагедии.

И все это ухнуло в пропасть. Что делать с таким фильмом, никто не знал. Смотреть полуторачасовой монолог в кинозале попкорновая публика не станет. Картину показали в Сочи на фестивале «Кинотавр», но Гурченко почему-то позвали, когда фильм уже прошел, и его представила другая актриса, – Люсю это больно укололо, она развернулась и улетела домой. Показали на фестивалях в Риге и на родине Феллини в Римини, любезно предложив актрисе лететь туда за свой счет. Такого с ней еще не случалось, и во всем этом она чувствовала издевку.

А это просто утверждалась и крепла, входила в привычку эра всеобщего пофигизма. Киноискусство на глазах превращалось в разновидность шоу-бизнеса. И в роли перчатки, которую выбросили за ненадобностью, оказалось все лучшее в нашем кино. Все его навыки, наработанные за десятки лет, оказались неконкурентоспособны перед хлынувшей на экраны заокеанской продукцией: там грохотали совсем другие ритмы и бюджеты. Число снимавшихся фильмов быстро стремилось к нулю, потом

их диаграмма стала напоминать температурную кривую больного тропической лихорадкой – но, уже совершенно независимо от размаха производства, эти картины почти никто не видел.

Замолчали практически все наши классики кинорежиссуры. Исчезли с экранов популярные актеры. Все недавнее как-то разом отодвинулось и стало невидимым. Гурченко теперь снова, как когда-то, в самые трудные годы, снималась в эпизодических ролях. Чтобы заработать, много концертировала. И вернулась к театру. Она тогда участвовала в нескольких антрепризах – запомнилась блистательно, бравурно сыгранная ею роль в пьесе Бернарда Слэйда «Чествование», поставленной Леонидом Трушкиным в Театре Антона Чехова. Но после неудачи с «Недосягаемой» Сомерсета Моэма ушла из антрепризы Трушкина, честно доиграв гастроли. Не театральная актриса! Сама признавалась: играла плохо.

И наконец-то осуществила свою мечту – сыграла в паре мюзиклов, поставленных с помощью продюсера Сергея Сенина, ее мужа. Запомнился спектакль «Бюро счастья», от которого остался диск – слушать его и сладостно, и очень грустно.

Казалось, там все было, как она хотела. Она любила музыку чувственную, музыку больших страстей. Любила гармонии насыщенные, плотные, любила симфоджаз, живой и трепетный, который к моменту, когда она пришла в кино, под напором электроники почти совсем выходил из моды. Композитор Виктор Лебедев написал такую музыку. Она немного напоминала его же мелодии из фильма «Небесные ласточки», что тоже можно было считать верностью ее музыкальным вкусам, ее лейтмотивам, ее темам.

И мотив одиночества, и мелодии быстро истекающей жизни, и шепоты неумирающих надежд. «Жизнь как дым» – центральный шлягер спектакля: «Что за память у меня: помню все, что унеслось как дым, – ну как мне жить такой с моей ночной тоской?..»

И даже это – все о ней, о ее страхах, ее комплексах: «Как мне жить – в мире от измен темно…»

«Люди… умирают… от одиночества, – говорит она медленно, в разрядку, замирая на каждом слове, в центральном монологе героини в возрасте последних безумных надежд. – Город полон одиночеств. Их только надо услышать…»

Мюзикл играли в огромном зале Дворца молодежи на Комсомольском проспекте. Он прошел недолго: его эстетика Москве казалась еще более несовременной, чем название проспекта.

«Что же ты молчишь, Москва?..»

Пестрые сумерки

Те же люди, которые прежде мне сочувствовали, теперь не скрывают иронической ухмылки: «Что-то ты без конца снимаешься, не много ли?» Что тут ответить? Что человек, перенесший блокаду, на всю жизнь панически боится голода. И ни за что не выбросит кусочек хлеба. Он его спрячет, превратит в сухарь, сбережет. Я боюсь выбросить кусочек хлеба. Ведь меняются люди, вкусы, время… А вдруг завтра опять затяжная блокада? Говорите, милые люди, говорите. Я буду вам кивать и поддакивать. Но работать буду. Пока есть работа и силы…

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Последним фильмом Людмилы Гурченко стали «Пестрые сумерки». Вот уж идеальный пример отчаянной борьбы за то, чтобы сохранить профессию любой ценой, пусть даже в одиночку. Нет продюсеров– станем продюсерами. Нет спонсоров – снимем на свои. В этой картине все, до последнего штриха, вложено, сложено, придумано, выполнено и оплачено самой Гурченко и ее мужем, продюсером Сергеем Сениным. Когда однажды пришла убрать квартиру домработница, она в испуге стала звонить актрисе: «Людмила Марковна, вас, кажется, обчистили!» Потому что почти вся мебель была вывезена на съемочную площадку. Свои платья, свой реквизит.

Хороший театральный режиссер, взявшийся было за постановку, в последний момент отказался. Картина осталась без режиссера. На амбразуру кинулся и завершил работу оператор Дмитрий Коробкин. Стала сама себе режиссером и Людмила Гурченко.

Знающая кинопроизводство досконально, она всегда гнала от себя эту мысль – заняться режиссурой:

– Мне предлагали картину после «Аплодисментов» – я отказалась. Для этого нужно иметь огромное здоровье, хороший авантюризм и умение обмануть, глядя в глаза: мол, для вас роль

пишется – и актер там уже с ума сходит от счастья. А она не пишется, уже давно другого актера взяли! Нет, этого я бы не смогла. Для меня режиссеры – это Ромм, Райзман, Пырьев, Юткевич, понимаете? Это величины, космос! Вот таких режиссеров я встретила, когда пришла на «Мосфильм». Это потом уже все стало мельчать. И уже стали попадаться люди, не знающие, как выстроить кадр. Как работать с композитором – не знают. Как работать с текстом и о чем будет фильм – не знают. Плавают в сюжете, в монологах и диалогах. Хотя орать «Мотор!» любят все. Почему считается, что у меня плохой характер? Потому что во все приходилось влезать!

В «Пестрых сумерках» пришлось во все влезть всерьез и надолго – так сложились обстоятельства. Гурченко здесь автор идеи, автор музыки, она импровизировала диалоги в сценарии, написанном Олегом Антоновым. Многие фабульные мотивы, связанные с ее героиней, заставляют по-новому увидеть собственную судьбу актрисы. Фильм пронизан ее волнением, ее любовью, ее личностью. Абсолютно авторское высказывание – в формах музыкальной мелодрамы.

Эту картину можно упрекнуть в чем угодно – в неумеренной мелодраматичности, в дилетантском характере сценария, в огрехах игры самой Гурченко, которая действительно нуждалась всегда в крепкой режиссерской руке и, главное, в критичном режиссерском взгляде. Но эта картина – поступок. Ее искренность, неподдельное волнение создававших ее людей, их горячее сочувствие своему удивительному герою передавались в зал и заставляли зрителей кричать не «Браво!», а «Спасибо!» и – самое примечательное: «Вот такие фильмы нам нужны!».

Люди стосковались по кино, которое пытается не только развлечь, а и помочь.

В основе сюжета – реальная судьба Олега Аккуратова, слепого от рождения, но необыкновенно одаренного музыканта. Молодой актер Дмитрий Кубасов играет человека решительного, сумевшего взять будущее в свои руки. В жизни судьба Олега складывалась тревожнее. Когда-то отдавшие его, слепца-четырехлетку, в детдом, родные вспомнили о нем, едва талант сделал его перспективным, а его имя появилось в газетах. И вместо того чтобы учиться, молодой музыкант оказался заперт в родном Ейске, где, говорят, играл для заработка в ресторанах. Где он и что с ним теперь – неизвестно. Хотя, утверждала Гурченко, он – гений.

Говорить о чужих талантах Люся могла часами:

– Наша встреча – чистая случайность. Мы тогда работали в концертах с джазовым пианистом Михаилом Окунем, и вот он

однажды предложил: «Давай-ка я познакомлю тебя с моим учеником. Только он слепой». И дал видеозаписи: мальчик лет четырех творит у рояля сущие чудеса. Замечательно играет джаз, классику – все, что слышал по радио. Потом мне рассказали, что ему было три года, когда он подошел к пианино и принялся на слух играть мелодию из Первого концерта Чайковского. На другой записи ему уже семнадцать, и он с симфоническим оркестром играет в Зале консерватории. Рядом с ним у рояля директор Армавирской специальной музыкальной школы для слепых и слабовидящих детей Александра Кирилловна Куценко. Я еще тогда подумала: как же он будет вступать, не видя дирижера?! Но она его тихонько трогала за локоть – и он начинал играть. Его техника ошеломляла. Так мы с ним познакомились – здесь, у меня в квартире. Он сел за рояль и заиграл. А знает он практически все.

– При этом так ни разу и не увидев нот!

– А его научили читать ноты по системе Брайля. У него абсолютный слух и космическая память. В консерватории сказали: такие рождаются раз в сто лет. Он знал весь мой репертуар, и если мы договорились о каких-то темпах или паузах, через месяц я уже забыла – а он помнит! Словно всю жизнь пели вместе. И мне не давала покоя мысль: как это может быть, чтобы о таком феномене люди не знали! И вот в театре «Современник» устроили благотворительный вечер в пользу больных детей. Играли в основном рок: сцена заставлена инструментами, рояль поставить негде. Олег приехал в сопровождении директора интерната и завуча по музыкальной части: он же слепой и один не может! На сцене гремит рок, фальшивят так, что у Олега все лицо перекосилось, – у него абсолютный слух, и он фальши не переносит. Миша Окунь достал электроклавиши со звуком рояля, но нам разрешили спеть только одну вещь. Концерт записывался каналом НТВ. Я представила публике молодого музыканта из училища… не стала говорить, что для слепых. Сказала: для особо одаренных детей. Мы вышли, он сел за рояль, мы спели «Мороз и солнце; день чудесный!». И сразу, не давая времени для аплодисментов, он запел по-английски. Это надо слышать – думаю, сам Фрэнк Синатра слушал бы его с удовольствием. Поразительно, что он себе аккомпанирует не аккордами, как это делают Стиви Уандер или Рэй Чарльз. Он солирует, и это отдельная поэзия. Он даже знает акценты: чикагский, нью-йоркский… Откуда? Он это слышал и в совершенстве запомнил!

Мы сидим в ее квартире близ Патриарших. Молчаливый Сергей Сенин, снабдив нас кофе с какой-то снедью, тактично удалился гулять с собачками, которые давно уже нетерпеливо

повизгивали, с ненавистью глядя на меня: пришел тут и мешаю жить.

– А что, Олег владеет английским?

– Он может петь и по-английски, и по-немецки. Научился по аудиоплееру… Пейте кофе – остынет!.. И вот он спел – и зал встал! Я вам честно скажу: впервые мне был послан такой праздник! Ну а потом… вообразите: проходят дни, дни проходят. Мы ждем, когда НТВ покажет этот концерт. Наконец концерт показали – но этот номер вырезали! Вы-ре-за-ли! Это такой был удар! У нас ведь к инвалидам до сих пор относятся как к обузе, которую лучше и не видеть…

Люся помолчала, пригубила кофе. Ее все это искренне волновало, она последний год жила и этим фильмом, и этой странной судьбой слепого гениального парня, и помогала ему как могла – надеялась открыть ему большой мир.

– Ну а потом был юбилейный вечер Эльдара Рязанова в Театре оперетты, Олег там выступил, вечер показали по Первому каналу, и его наконец смогла увидеть вся страна, – я была счастлива.

– И с той поры, по-моему, у него началась полоса везения…

– В его судьбе приняли участие мои друзья. Это люди очень щедрые, хорошо знают проблемы наших детей и многое для них делают. Мы с Олегом у них выступили. Он произвел потрясающее впечатление, и через месяц в квартире, подаренной ему городом Армавиром, стоял новый рояль. Потом они отправили его в Америку, в школу для музыкально одаренных слепых. Ему там сразу предложили остаться и продолжать учебу. Но… что-то не готово было для такого крутого поворота в судьбе. Он был привязан к этим двум женщинам в армавирском училище, которые для него все делали. Они ему были как матери.

– А родители?

– Родители – в Ейске. Матери было пятнадцать лет, когда она его родила. Я ее встретила в передаче «Пусть говорят» – очаровательная женщина, у нее теперь другая семья. У отца – тоже. А мальчик с четырех лет в интернате. Его бы туда и не приняли, если бы не эти две женщины, которые разглядели в нем талант: Александра Кирилловна, директор музыкальной школы, и Галина Николаевна, зав. по музыкальной части. Они святые люди – все для него сделали.

– У парня в фильме все заканчивается благополучно: он едет учиться в Торонто вместе с бывшим мужем вашей героини – знаменитым джазовым пианистом. И мы умиротворенно уходим из зала. Но в реальности судьба Олега складывается, по-моему, не так удачно?

– Когда замечательный режиссер театра «Геликон-опера» Дмитрий Бертман увидел Олега по телевизору, он сразу сказал: ему нужно ехать в Канаду – учиться джазу. Мы так и написали в сценарии. Мне очень понравилась эта мысль о Канаде, стране Оскара Питерсона, группы «Кровь, пот и слезы» – это все музыканты, которых я люблю. Так что да, его судьба в кино опередила его судьбу в жизни. А потом все пошло под откос. Он вернулся на каникулы в Россию, и отец его обратно уже не отпустил, стал на нем зарабатывать. Подобрали в Ейске оркестрик, и он там где-то выступает, даже в ресторанах – зарабатывает семье… И больше я ничего о нем не знаю…

– Характер героя картины списан с Олега?

– Нет, характер совершенно другой. Олег – мягкий, уступчивый. А мы хотели, чтобы зритель не жалел его, а уважал в нем сильного человека. Это – мужчина. С Олегом у нас установились отношения, какие бывают у духовно, музыкально родственных людей. И они боятся разрушить эту музыкальную гармонию, которая еще только начинает складываться. Знаете – ведь талант во многом зависит от того, что с ним сделают люди. А люди разные: можно так кольнуть человека! Тем более беспомощного, слепого.

– Невероятно: потенциальный Стиви Уандер играет в Ейске в ресторанах, его оттуда не выпускают! А ему нужно учиться…

Помолчали. Гурченко думает о чем-то своем. Потом вдруг – мягко-мягко, нежно-нежно:

– Ему нужно учиться «собственному голосу». У каждого же певца свой тембр. Вы сразу узнаете Утесова, Шульженко, Русланову, Пугачеву. (Утесова и Шульженко Люся, на мгновение став ими, тут же мимоходом пропела: «Ты ж одессит, Мишка…», «Я люблю тебя, мой старый сад…».) Сразу узнаете манеру Оскара Питерсона, Билла Эванса, Эрролла Гарнера… Олег все это уже усвоил. Это как в кино: актер почти всегда начинает с подражания своим учителям. Но подражание – это только первые шаги. А свой стиль Олег только начал обустраивать – и тут его оборвали. А ему еще нужно научиться быть собой – Олегом Аккуратовым…

Я подбираюсь к теме, которая мне кажется лейтмотивом всего ее творчества. И вероятно, всей ее жизни. В этом смысле фильм о слепом музыканте и стареющей актрисе, при всех неровностях картины, вошел, на мой взгляд, в трилогию ее самых искренних картин-исповедей: «Аплодисменты, аплодисменты…», «Послушай, Феллини!» и вот теперь – «Пестрые сумерки».

– Вы в фильме играете знаменитую звезду, но эта картина – об одиночестве. О страшном одиночестве на публике. Это что,

удел всех талантливых людей?

Гурченко снова помолчала.

– Знаете, я как-то не очень много видела талантливых, «штучных» людей, которые были бы в полном порядке… Ну что такое счастье в бытовом понимании? Утром идешь на любимую работу, а вечером возвращаешься к любимой семье, где тебя ждут. Но в искусстве я такого почти не встречала. Конечно, бывают счастливые семейные пары, для которых работа и семейные радости – одно целое: Герасимов – Макарова, Александров – Орлова, Ромм – Кузьмина… В моей жизни такого не было. Но я отвечу на ваш вопрос: да, если ты отдаешь всю себя публике, то домой приходишь выдохшейся, совсем не «звездной» и уже не можешь отдать семье все то, что она должна от тебя получить. Но тут, понимаете, или – или… Да, конечно, фильм и об этом. Моя героиня уже на закате своего актерского века, но в ней есть нерастраченная жажда материнства. Моя любимая артистка Валентина Серова говорила: «Люся, вы не представляете себе, как это интересно – отдавать свой опыт молодым людям, которые не знают, что это такое, и смотрят на тебя во все глаза!» Серова владела редчайшим искусством, каким обладала, к примеру, Мэрилин Монро: быть на экране женщиной. Этого не объяснишь. Нельзя быть женщиной по режиссерской команде: «Будьте женщиной!» Да хоть ты в трусах выйди – все равно ты не женщина. А можно закутаться в паранджу по самые уши – а зал будет трясти, потому что вышла – женщина! Особое существо!

– В фильме есть очень жестокий диалог между вашей героиней и этим слепым парнем. О возрасте, о желании продлить молодость – или, как говорит циничная народная молва, вечно молодиться.

– А это из реального опыта нашего общения с Олегом. Он так меня и спросил: «Сколько вам лет?» Директор школы ему тихонько объясняет: «Олег, это не принято – спрашивать у женщины, сколько ей лет!» «А почему? – говорит. – Я же знаю, сколько лет Баху, Бетховену! Почему нельзя об этом спросить?» Смешной мальчик! И я сразу вспомнила себя в его годы – как ко мне приходило это чувство возраста. Мне было двадцать, когда я играла в «Карнавальной ночи», и я снимала угол: после невероятной славы, которая на меня обрушилась, жить в общежитии стало невозможно. А соседке моей как раз исполнилось тридцать лет. Я на нее смотрела и думала: ну нет, до такой старости я не доживу, я себя уничтожу!

А потом миновали и тридцать, и сорок… И уже все называют по имени-отчеству, и голова стала побаливать. Помню, мы закончили съемки «Вокзала для двоих», и у меня впервые заболел

затылок – мы работали дни и ночи! И уже почему-то не сплю, а думаю о роли, о тексте – раньше такого не было… Уже ненормальность пошла: актер – это аномалия! И вот все это я перевела в диалог: возраст – это когда один за другим уходят твои друзья, твои коллеги… Вот ушли Миронов, Высоцкий, Абдулов… – дорогие тебе люди, которые были рядом, с которыми ты работала, – они уходят. А когда началась перестройка, от наступившей нищеты стали бежать из кино твои партнеры… Мрачная, жуткая картина. Отсюда чувство одиночества.

И еще: уходят роли. Роли, которых ты не сыграла и уже никогда не сыграешь. Сознавать это очень горько, уж поверьте. Все это я и попыталась передать в этом жестоком монологе. Не знаю, насколько это будет интересно нашим тинейджерам, но ведь и их через двадцать лет станут называть по имени-отчеству. И я так ненавязчиво попыталась рассказать эту историю – для умных.

– Век настал жестокий, это правда, – нравы жестокие!

У нас впервые идет такой откровенный разговор. Гурченко делает большие паузы – тщательно подбирает слова. Это не очень для нее характерно: она всегда точно придерживалась выбранной для этого момента «маски» и никогда не выбивалась из образа. То есть ограничивала себя, редактировала, режиссировала. Наверное, наступила пора объясниться с миром напрямую. И неслучайно ее последняя книжка «Люся, стоп!» так обезоруживающе, так отчаянно искренна.

А теперь она чувствовала, что ушли не только любимые партнеры по фильмам. Ушло само время, о котором она не уставала рассказывать. Оно ушло – а она осталась. Люся и прежде, едва ли не с сорока лет, усвоила присказку: «А я еще жива!» И с ней выходила к публике, словно упрямо доказывая, что хоронить ее рано. Ее фильмы гремели, и залы гремели овациями, а ее не покидало это чувство танцующей в одиночестве, без партнеров, без поддержки, без того театрально-киношного «контекста», в котором этот ее танец только и мог бы выглядеть органично. Словно она кожей чувствовала перед собой пропасть, которая год от года только немного отодвигалась, но все мерцала своим темным чревом, напоминала о неотвратимом.

– Знаете, чего я не понимаю? – осторожно подкрадываюсь я к больной для нас обоих теме. – Ну хорошо, с советским прошлым мы расстались, мы с ним покончили. Предположим. Но в этом прошлом – опыт целых поколений! Опыт талантливых людей, которые что-то там думали, что-то открывали, изобретали, писали умные книги, сочиняли прекрасную музыку, мучились, радовались, набирали мудрость. Это все разом перечеркнуто. И

без этого опыта мы будем снова и снова наступать на те же грабли и получать черенком в лоб.

– Знаете, я от коммунистов так много натерпелась, что от самого вида Зюганова меня в дрожь бросает! Но ведь надо понять, что эти поколения выстроили базис, каким бы он ни был. А без него вся надстройка шатается! Какими мы были счастливыми, когда пришла перестройка! Когда открылись границы и стало доступно мировое кино, современная музыка, современные идеи. Но как-то так получилось, что из всей богатейшей западной культуры мы взяли далеко не лучшее. Взяли самое больное, самое деструктивное. Вот поэтому нам и хотелось сделать такой фильм, где не будет ни выстрелов, ни погонь, ни убийств, ни наркотиков. Фильм для людей, которые сохранили способность думать. Меня поразила эта история слепого гения, взятая из жизни, – почему бы о ней не рассказать?

– Из фильмов, где вы так или иначе затрагивали свою судьбу, уже можно делать сериал: «Аплодисменты, аплодисменты…», «Послушай, Феллини!». Сейчас, на премьере «Пестрых сумерек», из зала вам кричали: нам такие фильмы нужны! Зрители имели в виду качество картины, которое можно определить словом «гуманизм». Но мы с вами уже знаем, что это слово в искусстве стало почти бранным, и прокат именно гуманистические картины регулярно отвергает: «Кому они нужны, слезливые и слюнявые!»

– Я думаю, и здесь помочь может только случай. Российские фильмы вообще не интересуют прокатчиков. Никакие! Они почти никогда не делают нужных сборов. И весьма скромны по бюджетам.

– Картина совсем не производит впечатления бедной.

– Ну а как же! – радуется Гурченко и делает широкий жест рукой, приглашая распознать окружавшие нас «предметы реквизита». – Мы приносили на съемки все свое: мебель, костюмы, утварь. Но с прокатом – да, будут проблемы. Прокат ориентируется только на тинейджеров – это его главная публика.

Слово «тинейджеры» Люся произносит врастяжечку, утапливая «дж» в змеином шипении – почти с издевкой, вкладывая в это понятие все, что противопоказано искусству: попкорн, жвачку, коку и непрестанную болтовню по мобильнику.

– Хотя ведь наша картина – это уже после первых показов стало ясно – собирает людей всех возрастов. Притом что много молодежи. Пока было только три показа – и все прошли с нарастающим успехом…

…В редакции «Российской газеты» ждут приезда Гурченко: у нас премьера ее «Пестрых сумерек». Я встречаю Люсю у подъезда, мы идем по бесконечным нашим коридорам, на подходе к залу

уже слышны звуки финальной песни – фильм заканчивается. Едва заслышав мелодию, только что устало-элегичная Люся преображается: начинает идти в ее ритме – уже не походка, а почти танец, потом сует мне в руки пальто и сумку – это теперь лишнее, из милой собеседницы мгновенно становится звездой и на финальных титрах, в луче кинопроектора и под аплодисменты публики появляется на сцене. Это и есть ее жизнь: в шоу не должно быть пауз, в нем нет места усталости, и влетать в него нужно прямо с разбегу – на волне музыки и вдохновения.

– Вся музыка к этой картине написана вами – как это вообще у вас происходит? Плятт в нами обоими любимой комедии «Весна» все объяснял просто: «Сел – задумался – открыл!» Примерно так?

– Вы знаете, у меня ведь не было ни одной роли, где во мне не звучала бы какая-то моя личная музыкальная тема. Пусть даже это фильм совсем не музыкальный – «Старые стены» или «Пять вечеров». Я без этого не могу. Как на съемках «Сибириады» я не могла быть во французском белье и пользоваться духами «Шанель» – только «Красная Москва»! Я так обживаю роль. И в этом музыка имеет решающее значение. Когда-то я пробовала писать песни, меня за это больно били и критики, и профессиональные композиторы. Особенно когда на песенном конкурсе первое место заняла моя песня «Праздник Победы». Пела Маргарита Суворова, зал неистовствовал, а критика обрушилась такая, что нельзя было поднять голову. Я все обиды спрятала на дно души. Но вот однажды мне нужно было в каком-то фильме спеть. Мне принесли семь песен, написанных разными композиторами, – их петь было невозможно. Тогда я и решилась.

– А стихи? Для песен нужны тексты!

– Все – случай, все – неспроста. Очень часто на гастролях в разных городах после концерта мне дарят маленькие книжечки. И в них стихи местных авторов: «Прочитайте – здесь есть о вас и для вас!» И вот девятнадцатилетняя девочка из Ижевска пишет: «Когда судьба бросает шанс, хватай ее, лови…» Или: «Будут светлые дни, будут чудные сны…» – это пишет совсем еще ребенок, ее молодой оптимизм жизнь еще не убила. Читаю и думаю: «Стоп! Это как раз для фильма!» В Вятке мне подарили стихотворение, его написал инвалид, он не мог сам прийти на концерт и попросил друзей передать: «Мой папа тогда был такой молодой, я маленький мальчик с большою бедой…» Это же про нашего героя! Вот так, песня за песней, все и складывалось. А вот уже известная и опытная поэтесса Нелли Векверт: «Отчего так пусто стало? Память, дай былую славу! Время, возврати удачу, – может, все пойдет иначе!» – это уже мои слова! Значит, она уже

пережила такое, что и мне близко, понимаете? Вот так, из разных книжек разных авторов и создавалась музыка к фильму.

– И все-таки как она создавалась? Сели за рояль – задумались – открыли?

– А из текстов. Из заложенных в них мыслей. Сначала в голове, ночью. Появляются какие-то куски музыки, потом – колдую-колдую-колдую – они выстраиваются в какую-то общую линию. Потом сажусь к роялю и пытаюсь то, что звучало в голове, сыграть. Потом подключается петербургский композитор Анатолий Кальварский – великолепный аранжировщик, блистательно владеющий вымирающим у нас искусством симфоджаза (он работал с музыкой в фильме «Небесные ласточки» и мюзикле «Бюро счастья»). Он приезжает, и мы обсуждаем, где должны зазвучать скрипки, где нужна или где не нужна «медь». А где рояль – там Олег Аккуратов. К сожалению, показать его талант во всей многогранности было невозможно: он прекрасно поет американский джаз, но там пришлось бы заплатить такие авторские гонорары – всего бюджета нашего фильма не хватит!

– К работе над фильмом вы привлекли еще одного очень талантливого человека – молодого дирижера театра «Геликон-опера» Константина Чудовского, который известен тем, что любую партитуру знает наизусть.

– А он не только хороший музыкант, он и как человек необычайно одарен. Общаться с ним – непрерывная радость. Доброжелателен, абсолютнейший оптимист. Он сменил замечательного Константина Кримца, с которым мы всегда работали и который буквально перед записью умер. Это был для нас страшный удар. И вот пришел Константин Чудовский – совсем молодой человек, оркестр его совсем не знал, а ведь музыканты всегда скептики. Но он вышел к оркестру, состоящему из шестидесяти двух закоренелых циников, и сразу убедил их в своем праве ими руководить. Он это сделал темпераментно и здорово. Мы все ему очень благодарны.

– К вам в фильм с минимальным бюджетом пошли такие суперзвезды, как Владимир Ильин и Александр Ширвиндт…

– …и были оплачены по полной программе: когда мы начинали, кризисом еще и не пахло. Но вот он разверзся – и все, кто должны были нам помочь, отошли в сторону. Здесь и началось самое страшное. Половина картины снималась в долг. Озвучание, перезапись, светокоррекция, монтаж – все это еще предстоит оплатить. Я, понятно, снималась бесплатно, но актеры оплачены все. Такая ситуация.

– В такой ситуации спрашивать вас о новых проектах,

вероятно, бессмысленно?

Разговор идет в декабре 2009 года. В российском кино – очередной приступ безденежья. В кинотеатрах – очередной вал американских блокбастеров, не протолкнешься.

И никто еще не знает, что фильм, который мы только что увидели, – ее последний. Что Гурченко, которая впервые пришла к нашим журналистам, мгновенно погасила их привычный скепсис, и зал, предполагавший после кино посидеть минутку и тихо смыться, заставила сидеть в полной зачарованности еще часа два, слушая ее рассказы, и не отпускать ее со сцены, – что эта фантастическая Гурченко, пообещав вернуться еще не раз, не вернется. Ее жизнь, как жизнь любого созданного природой шедевра, тогда казалась вечной. И единственным препятствием на пути ее нового проекта могли быть только окружающие обстоятельства.

– Есть сценарий, – ответила она. – Опять без погонь и выстрелов. Меня давно интересовала судьба талантливого человека, который сообразно своей профессии рано уходит на пенсию. Это общая судьба людей балета: тридцать восемь лет – и ты уже не нужен! Человек полон сил и творческой энергии, но уже нет того прыжка, того полета… И это такая драма! И потом… есть нечто личное, о чем я до сих пор никогда не говорила. Меня все запомнили по «Карнавальной ночи» – жизнерадостной, веселой. Я пришла на экран счастливой и оптимистичной! Мне казалось: ничто меня не сможет сломать, я обязательно прорвусь! И депрессия никогда меня не коснется. Но этот человек из моих ранних фильмов – умер, его нет. Любовь – восторг – обман… Так что это будет история о том, как чистые души ломаются от окружающей неправды. И как к концу фильма они становятся совсем другими.

– Героиня этого сценария – актриса?

– Совсем нет. Она медсестра. В санатории, в приморском городке. А герой – бывший танцовщик. Красавец, как в американском кино.

– Фильм снова музыкальный?

– Там много музыки. Будет и сегодняшняя – знаете, на трех нотах. Но обязательно будут и скрипки – когда стихает весь этот шум.

– Остается ждать окончания кризиса?

– Будущее, как всегда, светло и прекрасно. Но пока – темно…

Дар предвидения

Нас во ВГИК поступили пятнадцать человек, закончили тринадцать, снимались в кино трое. Это же очень больно, когда не состоится судьба! Люди спиваются, кончают самоубийством. Если бы я отважилась преподавать, я взяла бы людей закаленных, и мы бы им отменили все семейные дела. Потому что как только начинается печь, борщ, дети, распри – тут все и заканчивается. Жестокая профессия – как в балете, как в спорте.

Из «Прямой линии» с читателями «Известий»

Она была не только непревзойденно чуткой актрисой. Она была из тех, кого называют человеком без кожи. Сгусток обнаженных нервов.

Поэтому так остро ощущала конечность всего сущего – и своей жизни тоже. Это лишь мое предположение, но оно основано на многолетнем нечастом, но постоянном общении с нею и многократном просмотре ее картин, не всегда лучших, но всегда в какой-то степени исповедальных.

Я почувствовал это, едва познакомившись с нею после той злосчастной травмы на фильме «Мама», – актрисе тогда было всего сорок лет, но одной из первых фраз, которую она мне сказала, сыграв радостное удивление, была все та же: «Как видите, я еще жива!»

Вы помните: эта фраза стала лейтмотивом ее жизни, с ней она часто выходила на сцену: «Здравствуйте, как видите, я – еще жива!»

И зал понимающе смеялся, и аплодировал, и радовался.

А это было очень всерьез. Это был ее вызов судьбе, постоянно подставлявшей ей подножки.

– Меня преследует страх, – признавалась она. – Он всегда со мной, он во мне. Страх, что тот, кому я сейчас верю, предаст, что у него за пазухой обязательно припрятана какая-то подлость, мерзость – понимаете?

Ей виделась толпа людей, которая только что ей радостно

улыбалась, забрасывала ее цветами – и вдруг разом отвернулась и равнодушно, ее больше не замечая, потекла по своим делам.

– Ну что случилось, почему же вы все отвернулись? Ведь я же не изменилась, я все та же!

Несыгранные роли, уходящие от нее навсегда, постоянно терзали ее воображение.

– Я не могу вам рассказать, что такое молчание. Когда молчит телефон, отводят глаза друзья, стараются не замечать при встрече. Можно терпеть, можно ждать, – но сколько? Ведь когда идут годы – это значит, уходят роли, которые можно было бы сыграть, уходит профессия.

Она так постоянно возвращалась к этим мотивам, что сейчас, когда я собрал некоторые из них в пространстве одной книжки, они могут показаться уже почти болезнью, родом навязчивого психоза. Но актриса – это не только профессия, это состояние души.

Сгусток нервов.

Как любое актерское собрание и почти любой актерский коллектив – сгусток неуправляемой, иррациональной ревности.

Есть поразительный документальный фильм «Я – Чайка» – он о трагедии прекрасной актрисы Валентины Караваевой. Она была трогательной «Машенькой» в знаменитом фильме Юлия Райзмана, этой ролью прославилась и в двадцать три года получила Сталинскую премию. А потом случилось несчастье: на съемках военной картины «Небо над Москвой» попала в автокатастрофу, изуродовавшую ее лицо, – и ее актерская карьера рухнула. Единственный фильм, в котором ее можно увидеть, – сказка «Обыкновенное чудо» Эраста Гарина, где она со своим шрамом играет видавшую виды Первую королевственную даму Эмилию. Вся остальная ее жизнь – это закадровый дубляж заграничных фильмов, второстепенные роли во второстепенных театрах, а потом – одиночество, полное забвение и предельная нищета. Через много дней после ее никем не замеченной смерти, когда вскрыли квартиру, нашли полуразрушенную мебель, пыль, простенький кинопроектор перед простыней-экраном, старый магнитофон и груды пленки. Двадцать лет актрису никто не снимал, двадцать лет она бесплодно ждала какого-нибудь телефонного звонка. И все двадцать лет снимала себя сама, проигрывая перед узкопленочной кинокамерой «Киев» сцены из чеховской «Чайки», которую ей уже не суждено было сыграть для публики. Она играла наедине с собой снова и снова, снова и снова запускала кинокамеру, снова и снова смотрела себя в ушедшей от нее роли, оставив после смерти множество коробок с этими никем не виденными съемками.

В этих кадрах – жизнь актрисы, которая ею была, волею судьбы, безнадежно пропущена. А другой жизни у актрисы нет. Не играть она не может.

Судьбы Валентины Караваевой и Людмилы Гурченко несопоставимы, но демоны, обуревавшие и этих больших актрис, и многих их предшественниц, – из одного гнезда.

«Работа – это днем. А вечером – такая мука, такое вытье! – записывает Гурченко. – Уже три года живу одна. Бросаюсь на все эпизоды, ролишки и концерты. На все! Ведь я так долго сидела на периферии жизни, на том месте, которое мне отводили…»

Очень многие творческие люди не приспособлены к благополучному семейному счастью. Одиноки и впоследствии проклинаемы своими близкими были знаменитейшие звезды мирового кино – как правило, лучшие, талантливые, необычные. Многим приходилось делать мучительный выбор между искусством и семьей. Одареннейшая Елена Соловей выбрала семью – и мы потеряли великолепную актрису. Гурченко выбрала искусство – и потеряла семью.

Точнее, это искусство ее выбрало и решительно отсекло от всего прочего: либо – либо. Жестко.

Все умеющая в искусстве, в быту она была беспомощна. В трудное время развода с Костей иногда звонила мне – спросить, как подкачать шину на автомобиле: «Ну не могу же я сама этим заниматься!»

Это могло раздражать и близких, и посторонних. Но иначе не было бы этой актрисы. Это многие понимали, понимала и она сама. Дар был как ваза из тончайшего стекла, его надо было оберегать: в нем для Гурченко заключалась жизнь.

Это можно было бы считать эгоизмом, если забыть, сколько всего сумела благодаря этому эгоизму подарить нам актриса. Это был эгоизм невиданно щедрый и целиком отданный людям. Но люди судят иначе: утюг важнее вечности. Поэтому столько недобрых пересудов и домыслов и при жизни ее, и после смерти.

Никто не знает, с каким чувством Гурченко входила в год своего семидесятипятилетия. Но незадолго до наступления этого года она вдруг грустно сказала: «В семьдесят пять умер мой папа…»

В преддверии этого года она решила съездить в родной Харьков. Словно чувствуя приближение неизбежного, попрощалась с бульварами, с парком, где гуляла с отцом, с кинотеатром, с фронтона которого когда-то торжествующе улыбалась, к гордости отца, ее Леночка Крылова. Со школой, где училась («Русская школа была далеко, а украинская у нас во дворе. И меня туда отдали. Не было ничего – ни парт, ни мела, ни

даже классов, потому что в школе располагался немецкий госпиталь. И там говорили на украинской мове, из которой я тогда ни одного слова не знала»). С большим школьным залом, где прошли ее первые выступления. Побывала в почти уже исчезнувшей с лица земли деревне, откуда был родом ее отец Марк Григорьевич Гурченков.

Пришла в дом, где родилась и росла: «Вот – окна старые, теперь таких уже не делают!»

Окна были высокие и длинные, с запыленными стеклами и потемневшими перекладинами. А на лестничных клетках и вовсе барские: сверху полукруглые, с прихотливой мозаикой из стекольных проемов – печальные следы былой красоты.

Постучалась в квартиру, где не была много десятилетий. Квартира – на четвертом этаже этого облупленного и теперь тоже полуживого, а тогда уютного и шумного дома. Тихо, словно стесняясь, сказала в закрытую дверь: «Меня зовут Люся… Людмила Гурченко. Я жила в этом доме и просто хотела взглянуть… на… родные места».

Говорила спотыкаясь, чувствуя какую-то неказистость положения: знаменитая актриса просится в родной дом. Никто не поверит.

За дверью затаились. Или, может, просто никого не было. Она долго с надеждой смотрела на замок – вдруг щелкнет! Потом обреченно попросила у двери прощения: «Ну, извините!»

Сразу как-то погасла и стала тяжело спускаться по лестнице.

Дала большое интервью харьковскому телевидению. Теперь оно кажется подведением итогов:

– Сейчас так много непрофессиональных людей, которые занимаются журналистикой! И вот девочка с телевидения спрашивает: «Кто для вас является образцом? Только не говорите, что отец!» Я научилась гасить в себе все бури. Я просто встала и ушла. Потому что он был моим главным учителем. Он меня вбросил в жизнь. Я наделала массу ошибок, встревала там, где не надо, моя невыдержанность – это все оттуда. Плохо – но и прекрасно. Иначе бы не состоялось то, что состоялось. Сейчас я научилась владеть собой, научилась ждать, не терять впустую калорий, научилась говорить по-московски, хотя москвичкой так и не стала. Потому что уже всех приучила к моему диалекту. И это одна из моих маленьких побед. Вообще, за мной шла слава веселой оптимистки, радостной и распахнутой. А если разобраться – было недели три хорошего времени, а все остальное – терпение, ожидание, ожидание… У меня никогда не было режиссера, который думал бы обо мне, знал бы, какой будет мой следующий фильм. Всегда были разные режиссеры, с разным

опытом, талантом, интеллектом, и мне каждый раз приходилось встраиваться.

Весной 2010 года она наконец удостоилась чествования в кругу своих коллег: киноакадемия «Ника» решила дать Гурченко приз «За честь и достоинство в профессии». И это был, по-моему, первый случай, когда весь «террариум единомышленников» аплодировал великой актрисе стоя.

Как вскоре выяснилось, «Ника» со своей премией успела вскочить на подножку последнего вагона поезда, уходящего в вечность: Люсе оставалось быть среди нас уже меньше года. И это по-своему удивительно, что – успела. Потому что противников, как водится, было предостаточно. Эльдар Рязанов рассказывает об этом корректнее:

– Мы в Академии уже очень давно говорили, что надо бы Люсе дать премию за честь и достоинство в профессии, – это самая почетная из наших премий. Но каждый раз было какое-нибудь предложение, которое казалось более актуальным. И вот в год ее юбилея было наконец решено: даем премию Гурченко. На сцене была она, и мы втроем с Петром Тодоровским и Алексеем Германом пели ей терцет восхищения. Это надо было видеть. Из всех троих только Тодоровский обладает слухом и может петь, Герман вообще не пел, а только раскрывал рот, я издавал какие-то невнятные звуки. Но главное – надо было видеть лицо Гурченко. Она, конечно, старалась сделать вид, что это ей необыкновенно приятно, но все-таки на лице ее читалось невероятное страдание: она была безупречно музыкальной, и наш терцет терзал ее слух, наверное, больше пения мартовских котов.

Вообще, этот последний год действительно напоминал прощание. Даже названием ее третьей книги – «Люся, стоп!». Даже тем, что в интервью харьковскому телевидению она вдруг на какой-то вполне рядовой вопрос ответила: «Не знаю, может, я скоро вообще умру!»

И уж точно последним ее клипом на песню «Пожалуйста, не умирай!», который она сняла за месяц до смерти.

Это фактически была музыкальная иллюстрация к образу, который давно не давал ей покоя: уходят роли, уходят любимые партнеры, уходит отмеренное тебе время. Кокетливо-винтажную песню Земфиры она превратила в трагическое прощание с собственной просверкнувшей жизнью.

Это клип шикарный и страшный одновременно. Он вселяет восторг и ужас. Он непостижимым образом соединяет земное с потусторонним. Гурченко являлась в ослепительно белом пространстве – в траурном брючном костюме, лицо – набеленная маска с кровавой раной рта и темными провалами глаз.

«Пожалуйста, не умирай», – почти шептала она, когда в этом белом тумане являлись знакомые фигуры, проступали милые лица ее талантливых товарищей по старым фильмам: вот Юрий Белов, вот Андрей Миронов, Юрий Никулин, Олег Янковский, Александр Абдулов, Олег Борисов, Евгений Евстигнеев… Наши вчерашние кумиры молчаливо возникали и исчезали, как призраки, уже оттуда, из другого измерения махнув на прощание рукой. Их зыбкие виртуальные контуры мерцали компьютерными глюками, взрывались сизым дымком и растворялись в сияющем мареве.

«Пожалуйста, не умирай, – молила она, – ты же видишь: я живу тобою…» – текст песни приобретал другой смысл, потому что все, впервые увидевшие клип, уже знали, что нет больше и самой Гурченко, – она тоже ушла туда, откуда не возвращаются. А Люся все кудесила и шаманила, пытаясь их, таких дорогих ей людей, удержать, соблазняла апельсинами и Альпами, но уже добровольно вписала себя в этот ряд, снова, последний раз встретившись с ними на земных экранах. И возможно, все-таки надеясь встретить их там, за гранью.

Но пока, бессильно опустившись на пол, осталась в пустоте.

Она ушла из жизни, как отец, в 75 лет. Наверное, сама того не сознавая, она так решила.

Коридоры судьбы

Изнутри меня заливала мелодия детства, на которой выросло мое поколение, она никогда не давала падать духом: «Нам ли стоять на месте? В своих дерзаниях всегда мы правы…» Музыка! Я пошла за тобой! Посмотрим, как распорядится жизнь…

Из книги «Аплодисменты, аплодисменты…»

Максималистов не любят. Их зовут чудаками. Если, конечно, считать чудачеством безоглядную и самоотверженную преданность делу.

Там, где другие стараются не спорить, берегут добрые отношения, максималист вечно лезет с претензиями.

Такие не живут – заживо сгорают. Не умеют быть спокойными, умиротворенными – и такой же преданности делу требуют от окружающих. «Мне не хватает сдержанности», – постоянно корила себя Гурченко. И постоянно срывалась снова. «Выдержать меня, мой максимализм трудно, что там говорить…»

«Трудная актриса»?

Так работают далеко не все. Ее молодой партнер вообще приходит на съемку, только когда снимают его лицо. Играть свою спину или свой затылок он передоверяет дублеру. Он жутко занят – у него еще две съемки, вечером спектакль, потом концерт…

Гурченко так не умела. Но для профессионала нет ничего мучительней, чем дилетантство: оно навязывает свою приблизительность, свою расхлябанность – там, где необходимо точное, умное и организованное умение. Равнодушие – там, где нужно гореть.

«Звездная болезнь»?

В Одессе на съемках «Любимой женщины механика Гаврилова» режиссер высмотрел в толпе любопытных студентку с Урала – она подходила для эпизодической роли незадачливой Валечки, которая еще в загс не поспела, но уже ждет ребенка. Роль маленькая, но важная. Девушка испугалась, даже попыталась тайком убежать к себе в Свердловск, но режиссер ее вывез обратно и вернул на съемочную площадку. И она сыграла свою роль. А потом особенно благодарила Гурченко: «Людмила

Марковна замечательный человек – поддержала меня, сама гримировала, подсказывала, как правильно. Даже предлагала включить в фильм еще одну сцену вместе со мной и подарила свою фотографию с надписью: «Талантливой Галочке…»

Эту рождественскую историю я привожу не для того, чтобы умилиться: звезда – а как демократична! Просто Люся с детства знала цену человеку, который в тебя верит. И лучше многих понимала, каково это – танцевать в глухой равнодушной пустоте.

Много раз говорила о «группе крови», которая так редко совпадает:

– Хороших актеров много, а вот партнеров… По-настоящему гармонично мне работалось с очень немногими. С Олегом Борисовым, с Никитой Михалковым, с Юрием Никулиным… У Михалкова перед съемкой – все уже готово, все на своих местах. Тронь струну – весь аккорд ответит! Он удивительно чувствует актера и верит ему…

Она особенно ценила режиссеров, которые собирали свою команду, в нее влюблялись и старались сохранить в следующих фильмах, – она не подведет!

– С удовольствием иду на фильм Георгия Данелия, потому что знаю, что обязательно увижу там Евгения Леонова. На фильмы Глеба Панфилова – потому что увижу Инну Чурикову. Команда единомышленников.

Часто вспоминала Любовь Орлову, которая всегда была «в команде»: счастливая судьба, повезло! Я мог бы ей возразить: Орлова сыграла в тринадцати фильмах, из них запомнились пять, а в фильмографии невезучей Люси к тому времени картин насчитывалось больше семи десятков, многие стали классикой. Но Люся была права: Орловой не приходилось вот так отвоевывать свою судьбу, каждый раз кому-то что-то доказывая, каждый раз начиная сызнова и в полной, казалось, безнадеге, без поддержки, без опоры, только самой.

О безалаберности наших киносъемок в мире ходят легенды. Нам порядок, как известно, не нужен – мы все берем душой и наитием. В Интернете популярен ролик, снятый на такой площадке: для какого-то фильма нужно взорвать хибарку, и денег, судя по всему, хватит на один дубль, но оператор еще и камеру не подготовил, а хибарку уже кто-то взорвал. На площадке мат-перемат клубится, смешиваясь с дымом догорающей хибарки, оператор спешит снять хотя бы головешки, режиссер в экстазе костерит всех подряд, – идет творческий процесс. Швейцарский документалист Антуан Каттен целую картину снял о том, как в Питере снимают сложную философскую ленту, – тот же мат-перемат, тот же экстаз, те же истерики: когда б вы знали, из

какого сора… Увлекательная получилась у швейцарца лента, уже обошла мировые фестивали и вполне может служить исчерпывающим пособием по особенностям национального кинопроизводства.

Станешь тут максималистом!

Гурченко настоящую ансамблевую работу ценила как огромную, почти нереальную редкость. Вот идет сложная сцена – в ней не должно быть стыков, перебоев, перерывов. Она как песня или дуэт: если можно снять одним куском, а не монтировать потом из дублей, – значит, дуэт пошел! Сцены, снятые вот так, «одним куском», на едином дыхании, – лучшие, «звездные» мгновения во всем ее творчестве. Дуэт с Никитой Михалковым в «Сибириаде». Сцены с Юрием Никулиным в «Двадцати днях без войны». Со Станиславом Любшиным в «Пяти вечерах». Даже в неудачной ленте «Рецепт ее молодости» резко выделяются ее эпизоды с Олегом Борисовым – осмысленностью происходящего и особым чувством того абсолютного взаимопонимания между партнерами, которое всему сообщает не то чтобы синхронность (актеры ведут каждый свою мелодию), но гармоническое единение этих мелодий.

Я неслучайно опять употребляю музыкальные термины – сама природа такого единения и впрямь музыкальна. Абсолютный слух на чистоту гармоний. Чуткость к каждой фальши. Азарт импровизации. Точное ощущение темпоритма всего эпизода в целом, как бы велик он ни был. Тут не бывает монотонности, ритмов формальных, механических – эти сцены удивительно разнообразны по динамическому рисунку, прихотливы, отточенны. Причем каждая смена ритма – это новое состояние героев. Все психологически обоснованно. Все работает на то, чтобы характеры нам открылись.

Когда ж в товарищах согласья нет, вот тут и случаются срывы. Очень порой обидные – когда не понимают друг друга по-настоящему талантливые люди. Им бы союзниками быть, а они расходятся, часто навсегда.

История искусств полна таких конфликтов: какие люди ссорились! Спустя много лет, зная цену обеим сторонам, мы понимаем, что у каждой была своя правота. Пройдет время, и сойдутся противоположности – каждая внесла свое в копилку культуры. Что осталось бы в искусстве, не будь этих противоположностей, конфликтов, непримиримых споров! Такое искусство рождается не из морской пены – из кипящего, терпкого, горького, часто дурно пахнущего варева…

Есть рассказ у Рея Брэдбери «И грянул гром». Некто получил возможность совершить увеселительную экскурсию в прошлое. В

ближнее, как известно, небезопасно: можно ненароком повредить прапрадеда и тем лишить себя возможности родиться. Поэтому герой рассказа отправился в доисторическую тьму. Гуляя то ли по кембрийскому, то ли силурийскому лесу и восторгаясь девственностью природы, он раздавил бабочку. А когда вернулся домой, обнаружил, что у власти другой президент. Так отозвалась в истории раздавленная миллионы лет назад бабочка. Сдвинул песчинку, та – другую. Пошла лавина. И грянул гром.

Фантасты часто обращаются к этой модели. Поражает идея всеобщей взаимосвязанности, детерминированности, значимости каждой малости для будущего. Гром при этом, разумеется, может быть всяким. Предвестием грозы. Предвестием победы…

Вот такая бездна случайностей составляет наши жизни! А вместе они – судьба.

…Полвека назад в коридоре «Мосфильма» Иван Пырьев встретил девушку в платье колоколом – ее недавно забраковали на пробах. Привел ее в гримерную, сказал: пробуйте еще. Так появилась «Карнавальная ночь» и с ней актриса Людмила Гурченко.

А если бы Пырьев пошел в тот миг по другому коридору?

Это сейчас словно распутываешь пряжу уже свершившейся судьбы – откуда что пошло, что в чем отозвалось. Но вернешься к прошлому – и, господи ты боже мой, как много зависит от пылинки, от тростинки, от рутинной, но очень капризной удачи! Травмы, нанесенные ее капризами, уже никогда не заживают в душе. Другой человек выходит из житейских передряг.

Но посмотрите: цепь случайностей составила закономерность. Состоялась актриса, которую называют великой. Как у нас водится, не при жизни, но хоть в некрологах.

Мы попытались проследить: что составило эту судьбу? Было ли в ней что-нибудь такое, от чего сейчас, задним числом, можно отказаться? Хотя бы от этого упрямого, этого странного, такого неактуального танца? От этих попыток доказать, что непонятная многим приверженность большой драматической актрисы музыке на самом деле тоже нужна людям? Что драма и музыка – два крыла одного искусства? И что лететь они способны только вместе.

От чего здесь можно отказаться? От одиночества в толпе? От способности отдаваться делу так, что ни на что другое не оставалось сил?

В каждой жизни много боли, которой, что спорить, лучше бы не было. Речь о способности эти события и эту боль осваивать, пропускать через себя – и возвращать людям уже добром. Искусство, как хлорофилл в зелени, питается углекислотой,

чтобы непостижимым образом превратить ее в жизненно необходимый нам кислород.

Бывает прошлое у людей – главная нить теряется в шелухе лишнего, ненужного, вообще ни в какое дело не сгодившегося. Не жизнь – одно только ожидание «настоящего».

«У меня было в жизни много счастья, дай бог каждому», – говорила героиня «Пяти вечеров», ничуть не кривя душой. Она интуитивно чувствовала: человек счастлив, если умеет каждый миг прожить сполна. Многие все ждут, заклинают, торопят «настоящее», для этого «настоящего» приберегают силы и самую способность ощущать счастье, и замирают, и впадают в анабиоз в ожидании.

А можно – жить. Не пропускать свои дни, словно песок сквозь пальцы, а как раз из этих будничных дней и формировать свою судьбу. И тогда ее нить, сколь бы прихотливо она ни вилась, ни с чем посторонним не путается – весь моток пряжи из нее только и состоит. Соткана судьба единым куском. Все пошло впрок, все пригодилось. И счастье, и горе, и испытания, что закалили, и радости, что помогали надеяться. И случайности, которые, если научиться ими управлять, если взять их в свои руки, оборачиваются самой непреложной закономерностью.

И тогда грянет гром…

notes

Примечания

1

ЦТСА – Центральный театр Советской Армии.

2

ФЭКС – Фабрика эксцентрического актера – театральная и киномастерская, существовавшая в Петрограде в 1920-х годах.